

3 1761 07350280 9

WILHELM FRÆNGER
HERCULES SEGHERS



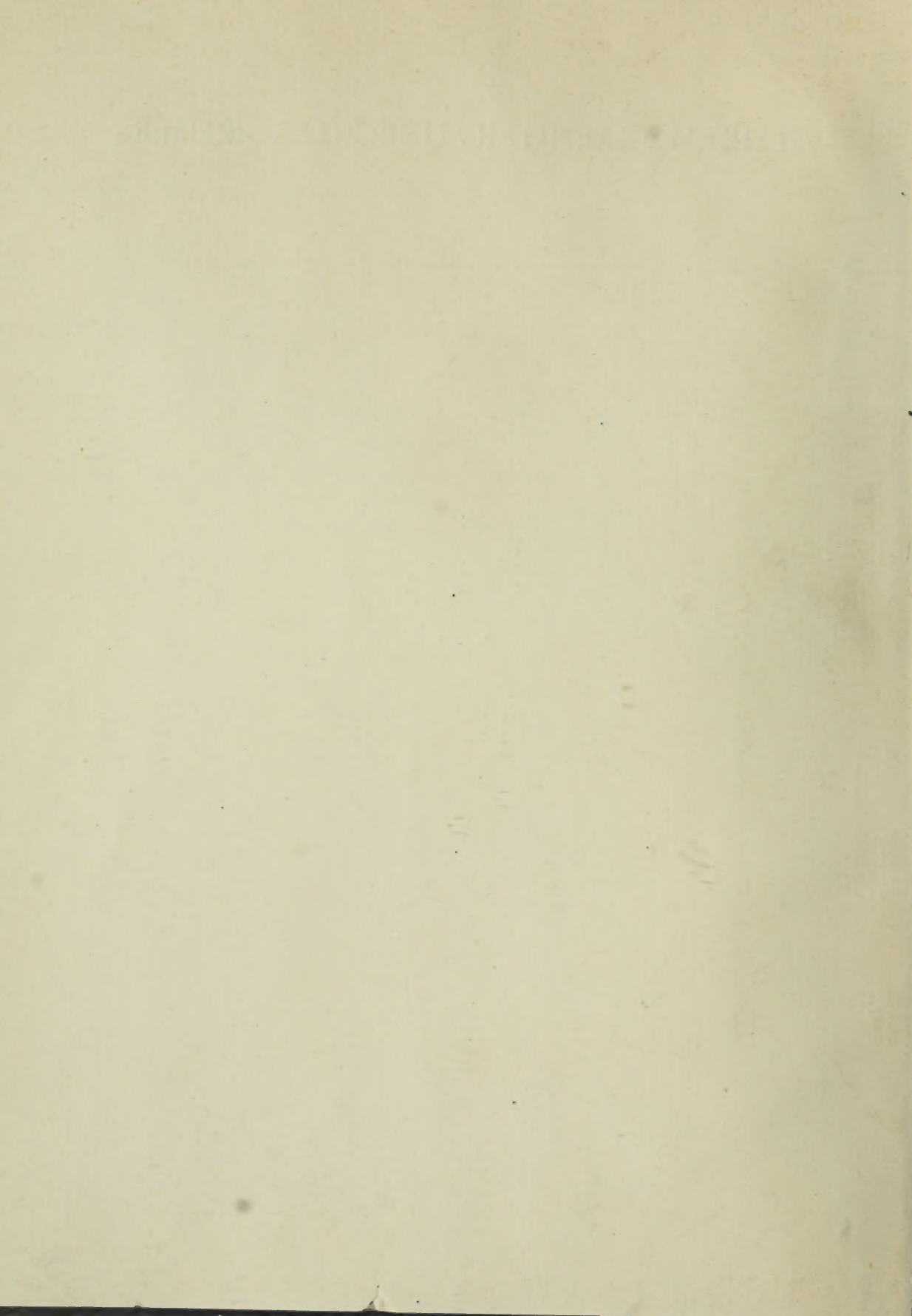
NE
2054
.5
S4F7

Curve

85. = x



WILHELM FRAENGER / HERCULES SEGHERS





CS XXXVII

169×98

WILHELM FRAENGER
DIE RADIERUNGEN
DES
HERCULES SEGHERS

EIN PHYSIOGNOMISCHER VERSUCH

MIT EINER FARBIGEN TAFEL

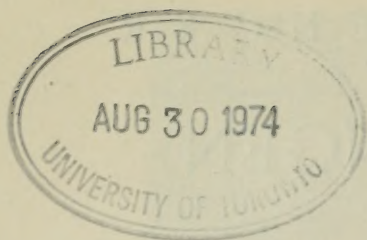
UND 41 SCHWARZEN ABBILDUNGEN



1922

EUGEN RENTSCH VERLAG / ERLENBACH-ZUERICH

MUENCHEN UND LEIPZIG

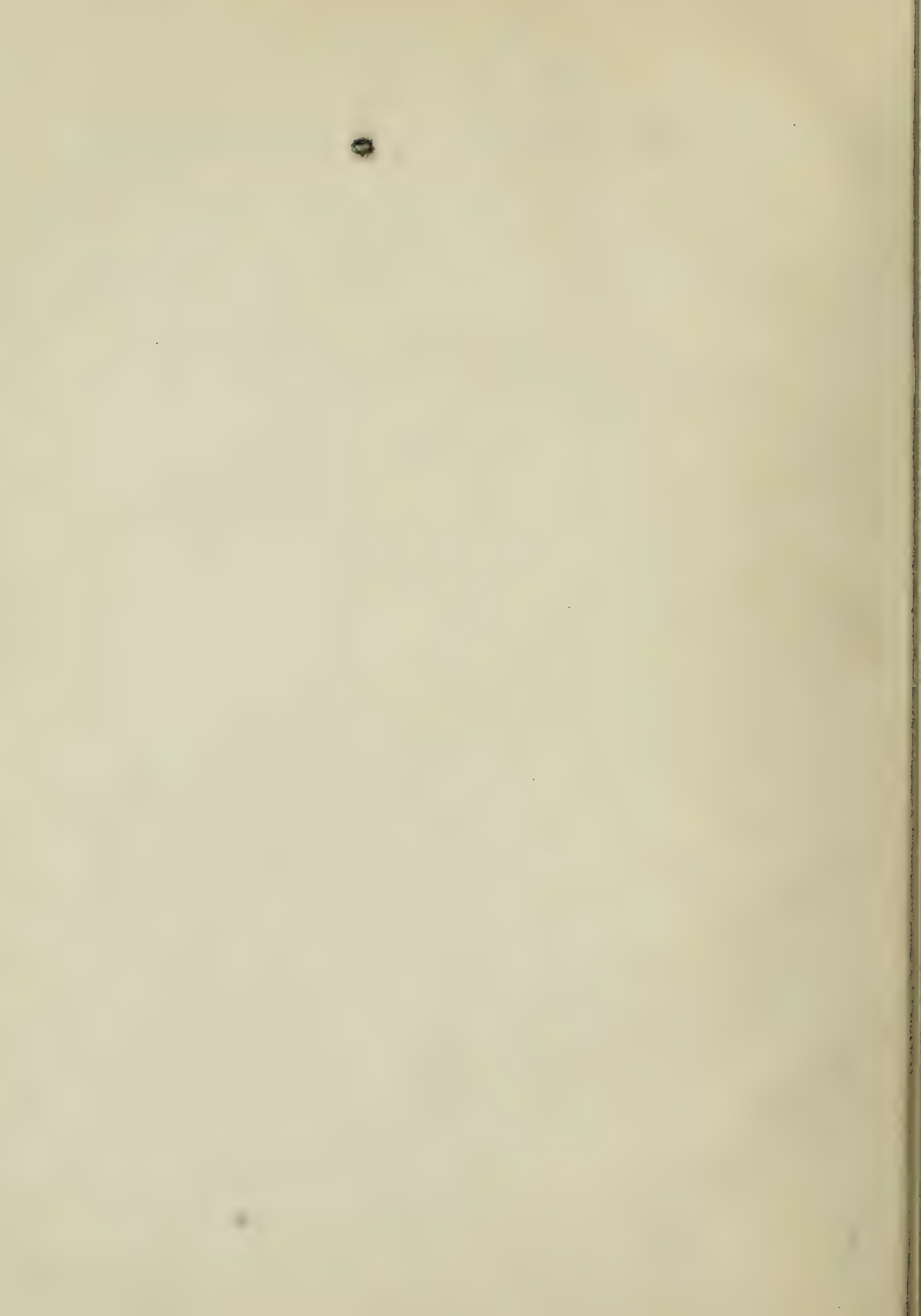


NE
2054
'5
S4F7

Die Wiedergaben der Radierungen Hercules Seghers' wurden dank der entgegenkommenden Erlaubnis der Graphischen Gesellschaft zu Berlin nach ihrer im Verlag Bruno Cassirer erschienenen Publikation des graphischen Gesamtwerks des Radierers hergestellt.

Copyright 1921 by Eugen Rentsch Verlag / Erlenbach-Zürich

FRAU GRETA WICHERT ZUM GEDAECHTNIS



I.

Das sagt im 23. Kapitel, Vers 29 und 30 Lucas der Evangelist:

DENN SIEHE, ES WIRD DIE ZEIT KOMMEN, IN WELCHER MAN SAGEN WIRD: SELIG SIND DIE UNFRUCHTBAREN UND DIE LEIBER, DIE NICHT GEBOREN HABEN UND DIE BRUESTE, DIE NICHT GESAEUGET HABEN. DANN WERDEN SIE ANFANGEN ZU SPRECHEN ZU DEN BERGEN: FALLET UEBER UNS UND ZU DEN HUEGELN DECKET UNS.

Hamlet erwidert aus dem siebzehnten Jahrhundert:

ES STEHT SO VERDROSSEN MIT MEINEM BESINNEN, DASS DIESES STATTLICHE GERUEST DIE ERDE, MIR NUR EIN KAHLES VORGEBIRGE SCHEINT, DIE LUFT, DAS SCHOENE UEBERHANGENDE FIRMAMENT — MIR KOMMT ES VOR, WIE EINE ANSAMMLUNG VON FAULEN, PESTARTIGEN DUENSTEN. WELCH EINE MEISTERSCHOEPFUNG IST DER MENSCH — UND DOCH, WAS IST MIR DIESE QUINTESSENZ DES STAUBES? DER MANN ERGOETZT MICH NICHT UND DAS WEIB AUCH NICHT.

Zwischen den Mauern dieser düsteren Worte beginnt und endet das fremdartige Verhängnis des Hercules Seghers, dem dieses Buch ein schlichtes Denkmal stiftet.

2.

Ueber das äußere Geschick des Seghers gibt es nur fragwürdige Nachrichten. Sein Leben ist als Anekdote überliefert. Als Lehrfabel von dem verkommenen Talent, das — seines Nachruhms innerlich gewärtig — im Mißmut der Enttäuschungen verendete¹.

Aus den Archiven stammen ein paar Daten: Gerichtsentscheide, Kirchenbuchvermerke, Nachweise seines Aufenthalts in Amsterdam, in Utrecht und dem Haag. Bis zu dem Jahre 1633 läßt sich sein äußeres Leben registrieren². Jedoch nicht eine dieser Jahresziffern reicht hinter das nur Umstandhafte seines Lebens, um sich an innerlich Bedeutsames zu heften: Keines von seinen Bildern ist datiert. Nur ein paar Ausnahmefälle tragen Monogramm und Namen. Durch diese tagesscheue Selbstverbergung und hinterhältige Verschlossenheit ist uns jedwedes chronologische Gerüst zur Gliederung und Ordnung seines Werks entzogen.

Sein Schaffen selbst ist voller Irreführung. Ein Scherbenacker seine Hinterlassenschaft, der für die Pflugschar kritischer Durchdringung kaum bestellbar scheint³.

Wir kennen etwa siebzig Griffelwerke, die in rund hundert-siebzig Abzügen erhalten sind. Fast jeder Abzug ist ein neues Bild, durch Schlich und List der Platte abgezwungen. Die Ränke seines graphischen Verfahrens sind von nur schwer durchschaubarer Verschlagenheit.

Seghers bevorzugt die gemischte Technik: Den spröden Schwarzdruck der Radierung versuchte er zur Ausdrucksskala des farbenreichen Aquarells zu schmeidigen. Häufig ersetzte er die Drucker-schwärze durch ein beliebig farbiges Pigment und druckte seine Kupferplatte auf vorher bunt grundierte Stoffe und Papiere. Manchmal hat er den so gewonnenen Abzug noch mit dem Pinsel gründlich retouchiert. Dadurch erzielt er eine Wirkung, die der des mehrplattigen Farbendrucks vergleichbar ist, dessen Erfindung man ihm vorschnell zuschrieb.

Zu Seghers Zeit stand die Radierung unter der Vormundschaft des Kupferstichs und dessen kalligraphischer Akkuratess. Nur ein

vollauf anarchisch jäher Wille vermochte jene Lockerungen zu erzwingen, welche den starren Drill der kupferstecherhaften Schönschrift sprengten. In der noch fast unmündigen Radierungs-technik züchtete Seghers eine Frühreife empor. Er zwang die Spröde des Metalles zu einer derartigen Schmiegsamkeit, daß es jedweder Ausdrucks-laune nachgab.

Die Griffelkunst Hercules Seghers' ist ein fanatisch durchgezwungenes Experiment, das Rückschläge und Zufallstreffer mannigfach durchkreuzen: Mehrere seiner scheinbar kühnsten Blätter besitzen den Zufälligkeitscharakter ungewollter Wirkung, andre sind durch den Fehlschlag technischer Manöver grandios entstellt. Zu einer planvollen Artikulation der Handschrift, zum Ausbau eines konsequenten Formsystems konnte Hercules Seghers nie gelangen. Seine Entdeckungsfahrten fanden kein Gelingen. So blieb, was er an kühnen Einführungen für die Radier-technik eroberte, auf den Erfinder selbst beschränkt. Es ist ausdrücklich festzustellen, daß Rembrandt an der radiertechnischen Leistung Seghers' fast ohne Aufmerken vorüberging und keine seiner Neuerungen für sich nutzte⁴.

Das Werk des Seghers ist ein episodisches Fragment. Gleich einem Abenteuer der Geschichte stellt sich sein mächtig aufgebäumtes Ich empor und es versteint in schroffem Widerspruch zu seiner Zeit und seiner völkischen Umgebung. Vielspältig klüf-terreich schweigt es im starren Element seines gebirgigen Charakters.

3.

Die festgeschlossene und enge Seelenform der vorrembrandt-schen holländischen Kunst gewann in Seghers' Wesensart ihr Gegenspiel:

Das Werk der meisten dieser Maler reifte in einer fruchtbaren und überraschungslosen Ebene des Geistes. Zutunlich nehmen sie die ganze Schaubarkeit des heimatlichen Lebens in ihr Schaffen auf. In ihrer Schilderung des niemals hinterdachten Daseins sind sie nicht wählerisch zu jedem Augenblick, und sei es auch der abgeschmackten Stunde ein „Verweile doch“ zu sagen. Der tragische Gedanke liegt ihrer zwiespaltlosen Schöpfung fern.

Das Schaffen Seghers' zehrt von dem Bewußtsein einsamer Verfremdung, einer fast krankhaft reizbeladenen Ichbezogenheit. Er abenteuert durch das Ungebahnte. Mochten sich Andere an das Leben drängen: Er suchte das Bildnis absterbenden Daseins in den Ruinen und sonderte sich abseits in die Wüsten und Gebirge. Sein Landschaftsbild ist als „Erdlebenkunst“ eine zu innerst tragische Gestaltung.

Die sittliche Werthaftigkeit der holländischen Kunst ruht auf der Stetigkeit der Leistung, dem Gleichmaß ihrer Handwerks-tüchtigkeit. Es herrscht die feste Uebereinkunft einer Schule, durch eine ökonomische Moral der Arbeit reguliert.

In Seghers gärt die Unbotmäßigkeit. Er kann sich keinem Meinungszwange fügen. Den einheitlichen Ausbau des Ererbten setzte er durch das Wagnis eigener Stilbildung aufs Spiel. Der Folgerichtigkeit der Werktagsarbeit warf er das Glücksspiel des Experiments entgegen. Zu keiner Stunde hat er sich zu einer überpersönlichen Leistung verleugnet, sondern stets nur sein Ich gemeint.

Die holländischen Maler fertigten ihr Werk in vollendeter Hingabe an den stofflichen Schein ihres Gegenstands mit einer spitzfindigen Sauberkeit des Handwerks. Die vollpotente Sinnlichkeit ihrer Natur machte sie zu erfahrenen Genießern der Palettenreize. Die grimmige Hingabe des Seghers durchdringt den stofflichen

Schein. Um das Wesen zu fassen scheut er sich nicht vor Entstellung und Ueberladung. Seine Inbrunst zur Wesenhaftigkeit macht ihn zum Phantasten. — Als Maler kannte Seghers jene Reizung, die sich im Spiel mit der Geschmeidigkeit der Farbsubstanz erregt. Jedoch bricht seine wirre Sinnlichkeit erst ganz hervor, wenn er die Kupferplatte zur Radierung vor sich hat: Räßes Metall quälerisch aufgeschrundet durch einen zeckenhaft sich einkrallenden Stift, stigmatisiert in bohrender Punktierung, mit kalter Nadel strähnendünn zerkämmt und durch das Flechtwerk der Schraffuren rissig überrindet.

Er war Despot und Sklave seines Handwerks. So spaltet sich sein sensuelles Sein in die zwei Pole: Grausamkeit und Ohnmacht. Die Mittelzone ist verwöhntes Spiel.

Der Uebereinkunft einer bürgerlichen Anschauung der Dinge eingeordnet, konnte ein jeder Einzelne der holländischen Maler in völliger Beruhigtheit sein Werk betreiben. Die Qual des Widerspruchs lag abseits seiner Straße. Er mochte seine Kunst beginnen, wo er wollte: In Bildnis, Landschaft oder Genrestück — es war das Maß der Dinge festgelegt.

Aus diesem grundsätzlichen Weltverhalten der holländischen Malerei erwuchs die Stämmigkeit ihres umfassenden Gefüges. Hier wurzelte ihr Grundrecht zu dem Anspruch einer Gemeinverbindlichkeit als Volkskunst.

Seghers jedoch stand der Gemeinschaft ferne. Das Element der Eigenstrebung ist mit ihm entfesselt. Das bürgerliche Gleichmaß einer rein sinnhaft vegetativen Kunst hat er mit fesselloser Phantasie durchstoßen. So führte er das eigenartigste Landschaftsbild der abendländischen Kunst empor.

Widerspruchsvoll und willkürlich verlief der Weg, den dieser

Einzig und Eine schritt, der Hiob und Hercules in seiner Seele zugleich gewesen ist.

Als Leitwort über seinem ganzen Werke steht dieser düstere Apokryphentext:

„Sein ganzes Land hatte ein helles Licht und ging in unverbundenen Geschäften. Allein über ihm stand eine Nacht, welche war ein Bild der Finsternis, die über ihn kommen sollte. Er aber war sich selbst noch schwerer, als diese Finsternis.“

4.

Tritt man in jenen seelischen Bezirk der melancholischen Verdrückung und Entfremdung, so hat man stets mit Einzigartigem zu tun. Mit peripheren Fällen der Geschichte: Krisen extrem asozialer Ichverwirklichung, die außerhalb der Kontinuität geschichtlicher Prozesse sich ereignen und deshalb der historisch kritischen Methode zur Deutung schlechterdings entzogen sind.

Es handelt sich in diesem Falle um solche seelische Erscheinungen, die uns in der alltäglichen Erfahrung nicht begegnen. Weder die typenformende Begriffswelt der Psychologie, noch eine freiwüchsige Menschenkenntnis vermögen deren Sonderindividuation zu fassen. Damit entsinkt selbst jene Möglichkeit des sich einlebenden Verstehenwollens.

So bleibt zur Sicherung unsres Erkennens nur ein Weg: Die Fragestellungen der Psychodiagnostik zu verwerten und auf den gründlichen Erfahrungsschatz zurückzugreifen, den das genetische Verstehen dieser Disziplin aus hundertfachen Einzelfällen sammelte.

Führte im Sonderfalle Seghers, wo jede äußere Stütze uns genommen ist, selbst ein behutsam diagnostisches Verfahren nur

zum Ergebnis legendärer Konstruktion, so bliebe zur Rechtfertigung des Unterfangens der Gedanke, daß diese mythologisierende Behandlungsart von unserm Gegenstande selbst gewollt sei: Hat Seghers durch die Nichtbezeichnung seiner Werke gleich einem argwöhnischen Flüchtling und Verfolgten die Jahresspuren seines Wirkens hinter sich vertilgt, so möchte dies Verfahren uns erscheinen, als habe er sich selbst als ahistorisch, sich selbst als mythisch anonym erlebt.

5.

1. Die große Felslandschaft mit den vier Bäumen (Tafel 1 und 29 im Ausschnitt).

Als erste Tafel sondere ich aus dem Werke Seghers' eine Schöpfung, die man die Summe seines Schaffens nennen kann: Dies Bild zeigt das Gesicht der „Seghers“-Landschaft — Ebene, Berge, Bäume, Flußlauf, Weg und Scholle — in der charakterhaftesten Physiognomie. Die raumdurchwaltende Dynamik seiner Anschauung, kraft deren er das Formenchaos seiner Gebirgsprovinzen meisterte, zeigt sich in diesem Werke ungestüm verwirklicht. Die individuelle Handschrift des Radierers bekundet sich auf dem mit Ausdruckschiffen dicht besäten Blatt in allen Spielarten der Laune. Schließlich bekennt das Werk jenes Erlebnis der Entfremdung mit der erschütterndsten Eindringlichkeit.

Es ist ein weites Bergtal dargestellt. Tiefher vom Hintergrund quält sich ein Fluß. Aus seinem seichten Wasser ragen ein paar Felsen, wie Steine auf Eisspiegel hingerollt. Ringsher ein unfruchtbares Uferland. Gleich Schutthalden sind ein paar Hügel aufgehäuft, die in Geröllarmen sich abwärts schieben, bis sie im mürben Wegkot stecken bleiben. Es stehen ein paar Bäume

schief am Fluß, zerschnürt wie Flachswoggen, triefend und zerklebt, als tropfe der Morast der Ueberschwemmung schwer und langwierig von den Aesten ab.

Im wüsten Tale karge Siedelung. Ueber gequollenen Grashalden ragen Felsen, die zackig rings das ganze Tal umzingeln. Spitzige Wolkenschiffe schneiden durch die Klippen. Der ganze Bergstamm windrissig zerborsten, wie hingeschüttet in Lawinensturz. Da ist ein jeder Pflanzenwuchs erstorben. Kein Tier bewegt sich durch die grimme Wildnis und alle Menschen scheinen ausgerottet.

Der Formenkörper der Radierung empfängt durch die vom rechten Rande an in steter Steigerung emporschweifende Kurve einen weiträumigen und tiefen Atem. Dies aufgebäumte Rückgrat der Komposition zerteilt die Flächenbreite in zwei Zonen: In den durch Wolkenkräusel nur ganz dünn belebten Himmel und das von einer dichten Formvegetation gestrüpphaft überwachsene Festland.

Der Gegensatz des nur von zagen Formensplittern überstreuten Luftraums zu der in dumpfer Knäuelung zerwrungenen Erdenform wurde von dem Radierer dazu ausgenutzt, eine dramatische Dynamik in das Bild zu bringen: Das niedertrachtende Gewicht der Erde tritt mit dem lastentbundenen Element in Widerstreit.

Ich gliedere dieses Drama in drei Akte:

Das spitze Dreieck, das vom rechten Rande sich niederwärts zur Talsohle erstreckt, wurde mit schwerflüssigen, trägen Formen ausgefüllt. Durch das wie zäher Teig verkrustete Gelände kriechen die Wülste saumseliger Hügel. Zerwühlte Schollen sind in schweren Klumpen als Vordergrundgewichte in das Bild gefügt. Dies untere Dreieck, das der dumpfen Drangsal der lastenden Materie gehört, bietet den widerlichsten Anblick, der an schlammwühlendes Gewürm gemahnt.

In vollem Gegensatz zu diesem Lehm der Formung wurde das Hintergrundgebirge durchgeführt: Hier herrscht ein klares Netz der Zeichnung, in welchem sich die vielverzahnten Grenzen der Felsenflächen sehr präzise verspannen. Die Schläfrigkeit der Vordergrundbelastung weicht in der Ferne einem wahren Fieber der flinken und spitzgliedrigen Emporbewegung. Die Klippen und die Riffe überklettern sich bei ihrem Aufwärtsklimmen zu den schrägen Gipfeln.

Der dritte Akt spielt in dem Vordergrund. Sein Inhalt ist die Katastrophe des Gebirges. Das Felsenhaupt, das einsam überragend am linken Bildrand aufgerichtet ist, bedeutet in dem Drama Wendepunkt und Umschlag: Die aus der Tiefe anbrandende Welle der Firnenkämme hat ihr Ziel erreicht. In steiler Springflut jäh emporgeschleudert, behauptet sie sich eine spannende Sekunde lang, doch dann verströmt sie in ziellosem Rinnsal: Eine zerschrundene Moräne sickert in zähgewundener Spur zu Tal. An ihrem Rande hocken enggepercht verschrobene Blöcke, holperige Klötze, stumpfe Kolosse mürbe und zermorscht. Aus dieser Larvenwelt der Berge, welche die Säge der Verwitterung durchknirscht, starrt uns die Leidenshärte stummer Kreatur entgegen.

Wir nennen ihren Ausdruck deshalb starres Dulden, da der Erscheinungsform das Expansive fehlt: Das lineare Willensleben dieser Formen kennt keine Strahlungsenergie aus fester Mitte, die sich tatkräftig zu dem Umrißrande drängt und nervig dessen starke Sehne ausspannt, sondern im Gegenteil: Alle Konturen welken einer zermürbten Mitte zu, sie schrumpfen und zersondern sich nach innen. Die großen Umrißorganismen lockern sich. Parzellen morschen zu Partikeln. Die fortschreitende Erosion der Form läßt noch die letzte Zelle sich zerlösen.

Das ist im Umriß der Gehalt des Bildes. Die darin ausgesprochene Gesinnung zielt auf umfassende Entwertungen des Lebens, indem sie die gesamte Schöpfungsform zu einem Bilde der Zerrüttung und Unfruchtbarkeit entstellt und ins Chaotische zurückzwängt. In der Geschichte aller Landschaftskunst steht dieses Pathos der Verneinung ganz vereinsamt.

Suchen wir in dem Umkreis des geformten Wortes nach einem Gleichungswert für solch ein Weltverhalten, nach einer Form der Landschaftsanschauung, die ebenso nur die Verneinung kennt, so tauchen jene Visionen vor uns auf, die das hebräische Prophetentum seinem apokalyptischen Bewußtsein abgerungen hat. Was Seghers in der wirren Formengärung eines dynamischen Barock verkündigte, hat in der quaderstarrten Statik seiner Sprache mit diesen Worten der Prophet gesagt:

„Ich schaute das Land an, siehe das war wüste und öde. Ich sah die Berge an, und siehe die bebten und alle Hügel zitterten. Ich sah und siehe, da war kein Mensch und alle Vögel unter dem Himmel waren weggeflogen. Ich sah und siehe, das Baufeld war eine Wüste und alle Städte darinnen waren zerbrochen vor dem Herrn und vor seinem grimmigen Zorne.“

6.

Um das Erlebnis der Entfremdung, darin sich die Vertraulichkeitsbeziehung zwischen dem Ich und seiner Umwelt löst, anschaulich zu vergegenwärtigen, biete ich hier ein Selbstzeugnis von August Strindberg, der diese Lockerung des Wahrnehmungsbewußtseins bis zu den grellsten Wahnausbrüchen in sich selbst erlebte. Im Swedenborg-Kapitel des „Inferno“ findet sich eine Landschaftsschilderung, zu der die Seghers'sche Radierung wie

eine vorahnende Illustration erscheint. Ich hebe aus der weitläufigen Stelle nur solche Sätze im Zitat hervor, die den unmittelbaren Landschaftseindruck schildern. Das allegorische Infernodunkel, mit welchem Strindberg sein anschauliches Erlebnis untermalt, gilt unserem Zusammenhang als unverbindlich. Diese Bekenntnisstelle lautet:

„Bei einem Spaziergang, den ich in der Umgegend des Dorfes mache, führt mich der Bach zu dem Hohlweg, der zwischen den beiden Bergen läuft und „Schluchtweg“ heißt. Der Eingang, dem eingestürzte Felsen ein wahrhaft erhabenes Aussehen geben, zieht mich in ganz seltsamer Weise an. Der Berg, der die verlassene Burg trägt, stürzt senkrecht herab, um das Tor der Schlucht zu bilden, in dem der Bach in den Mühlfall übergeht. Durch ein Spiel der Natur hat der Felsen die Form eines Türkenkopfes angenommen; niemand der Bevölkerung bestreitet die Aehnlichkeit.

Niedergeschlagen gehe ich weiter auf dem feuchten und finsternen Wege. Ein Holzhaus hält mich durch sein ungewöhnliches Aussehen auf . . . Der Weg verengert sich, wird zu einem Gang zusammengedrängt, zwischen dem Berg und dem Haus des Müllers, gerade unter dem Türkenkopf. . . Die Müllersgesellen, weiß wie falsche Engel, bedienen das Räderwerk der Maschine wie Henker und das große Schaufelrad tut seine Sisyphusarbeit, indem es das Wasser rinnen und rinnen läßt.

Dann kommt die Schmiede mit ihren nackten und schwarzen Schmieden, die mit Zangen, Hacken, Kluppen, Hämmern bewaffnet sind, unter Feuer und Funken, glühendem Eisen und geschmolzenem Blei arbeiten: Es ist ein Lärm, der das Gehirn im Schädel erschüttert und das Herz im Brustkasten springen läßt.

Dann das Sägewerk und die große Säge, die mit den Zähnen

knirscht, wenn sie auf der Folterbank die riesigen Baumstämme martert, deren durchsichtiges Blut auf den klebrigen Boden rinnt.

Der Hohlweg läuft weiter an dem Bach entlang, durch Wolkenbruch und Wirbelsturm verwüstet. Die Ueberschwemmung hat die scharfen Kieselsteine, auf denen die Füße ausgleiten, mit einer Schicht graugrünen Schlammes überzogen. Ich möchte das Wasser überschreiten, aber der Steg ist fortgerissen, und ich bleibe unter einem Abhang stehen; der überhängende Berg bedroht mit seinem Fall eine Jungfrau Maria, die mit ihren schwachen und göttlichen Schultern allein den unterwaschenen Berg hält.

Ich kehre auf meinen Spuren um, in tiefem Nachdenken über diese Verbindung von Zufällen, die zusammen ein großes Ganze bilden, das wunderbar ist, ohne unnatürlich zu sein.“

Die Wahrnehmungsanomalie, die diese Landschaftsschilderung durchschüttert, ist in mehrfache Komponenten aufzulösen:

Zunächst in die Intensitätsverstärkung, die Sehen, Hören, Fühlen gleicherart umfaßt und Strindberg zwingt, auf alle Eindrücke der Außenwelt in scharfer Ueberreizung zu erwidern. Schon die Einleitungssätze dieses Strindbergtextes weisen uns eine Form der Anschauung, die sich am Umriß der Objekte gleichwie an einem Widerhaken fängt: In doppelt nachgegrabener Konturierung zerrt er ihr Bild in seine Schilderung.

Mit jenem einen Worte „Hohlweg“ wäre die Oertlichkeit erschöpfend ausgesagt. Doch dabei kann es Strindberg nicht belassen. In einer Anwandlung von Raumscheu, in dem unliebsamen Gefühl, von einer Felsenklamm umpfercht zu werden, breitet er dieses Wort nachdrücklich aus und steigert es zu der mit Beklemmungsinhalten belasteten Bezeichnung „Schluchtweg“. Je mehr

er sich der mißliebigen Mühle nähert, desto bedrohlicher empfindet er die unentrinnbar andrängende Schlucht.

Der Landschaftsumriß seines zweiten Satzes — der Felsenschutt am Eingang jener Klamm — gewinnt im dritten schärfere Konturen. Zugleich kennzeichnet diese Stelle die knappgeschürzte Koppelung schroff divergenter Richtungsenergien: Eingestürzte Felsen — erhabenes Aussehen — Burgkrönung — senkrechter Bergsturz — Türkenkopf. Ein jähes Auf und Ab der Blickbewegung, darin sich ein selbstquälerischer Drang — ich möchte sagen — wundreibt an der Säge der ausgezahnten Felsenformation, drückt sich in dieser unras^tigen Reihung aus.

Der Mißmut seines hemmungsüberbürdeten Bewußtseins zwingt Strindberg zu der galligsten Bewertung der Gegenstände seiner Wahrnehmung: Feucht, finster, schlammig, unwetterzerwühlt ist seine Straße. Das Werkstättengeräusch empfindet er als mörderisches Dröhnen. Der Felshang über dem Madonnenbild ist der Figur nicht Unterstand und Rahmung, sondern ein Obdach, dessen Niederbruch herabdroht. Doch über solche unlustüberladenen Sinneseindrücke hinaus, scheint ihm das Panorama jener Landschaft in undurchdringlicher Zweideutigkeit verrätselt. Das deutet sich in seinen Worten an, daß er sich durch gewisse Umweltsformen ganz seltsam angezogen fühle, daß ihre Ungewöhnlichkeit ihn fessele. Damit beginnt das eigentliche Wahnerlebnis der Entfremdung.

Außer in dieser allgemeinen Form, sich von der Umwelt überstark gereizt, gehemmt, ja selbst bedroht zu fühlen, bekundet sich bei August Strindberg jene Intensitätsverstärkung des Empfindens in dem Drang, sich quälend in die Umweltsformen einzufühlen: Er mitempfindet die Sisyphusarbeit jenes Schaufelrads

und leidet mit den Fichtenstämmen, die auf der Marterbank des Sägewerkes bluten. Ich nenne dies Verhalten kurz: Veränderung, das ist ein Sichversenken in das Gegenüber, wobei die Hingabe des Schauenden ihn aller Ichvereinzelung so tief vergessen läßt, daß er zu einem zwiespaltlosen Leben aus seinem Gegenstand heraus, hinabtaucht.

Das willensmäßige Verhalten August Strindbergs ist zu vollkommener Passivität verklavt. Der überscharfe Andrang unlustvoller Sinneseindrücke durchsprengte zugleich die Kontrollinstanz des aktiv überlegenen Verstandes. Da weder Intellekt noch Wille auf dem Plan erscheinen, um diese Sinnesströmungen zu regulieren, kommt es zu keiner Einheitsstiftung und Normierung des Erlebens.

Die Form von Strindbergs Landschaftsschilderung bestätigt diesen seelischen Befund aufs stärkste: So scharf er seine überreizte Ausdrucksweise spannt, kommt er doch keineswegs zu einem einheitlichen Ton des Vortrags. Beständig schwankt er zwischen den zwei Polen, den auszusagenden Gehalt ins Ueberwertige emporzusteigern und der verdrossensten Herabsetzung: Die ganz absurde Maßstablosigkeit seines nur von arationalen Sinneseindrücken beherrschten Geistes, macht sich eindeutig offenbar, wenn Strindberg seine mißmutigen Feststellungen über den feuchten und verschlammten Weg mit einem Mal pathetisch unterbricht, um jene Schmiede zu einer Werkstatt des Vulkan aufwändig zu heroisieren. Ja bis zur Zelle der vereinzelter Metapher drängt sich die taumelnde Haltlosigkeit, wofür die wirre Kreuzung der Assoziationen in seiner Mühlenschilderung ein Beispiel ist.

Was immer Strindberg solcherart gestaltet, hat durch die pein-

liche Mißhelligkeit der Formung, nie den Charakter heroischer Tragik, sondern ist bestenfalls heroische Grotteske⁵.

7.

Versuchen wir die aus dem Strindberg-Text gewonnene Erkenntnis fruchtbar zu machen für die Aufspürung der seelischen Voraussetzungen zu dem Werke Seghers'.

Das graphische Gepräge der Radierung weist noch im kleinsten Ausschnitt jenen Zwang zu einer überschärften Wahrnehmung der Umwelt: Nicht nur die grätenscharfe Konturierung mit ihrem furchenden Bewegungsdrang, mit ihrer Vorliebe für schrille Zuspitzungen oder für zerrige Vernestelung, sondern vor allem auch die Binnenzeichnung bietet dafür eindeutige Belege.

Denn die vom Umriß abgegrenzte Fläche wurde von Seghers seltsam überdornt. Die aufgesträubten Fasern und die Flimmersprenkel, womit er diese Flächen übersät, wuchern als wahres Klettenkraut der Zeichnung. Oder in einem andern Bilde aus dem Pflanzenreich: Wie windverwehte Samensporen haken sich diese Formen unserer Netzhaut ein. Die Selbstqual seines Seh-Erlebnisses, die ganze Ueberreiztheit eigener Wahrnehmung drängt Seghers dem Beschauer seines Werkes auf.

Im Dienste dieser ungeheuerlichen Landschaftsschöpfung stand nicht allein die Augen-Wahrnehmung, die Rückerinnerung an ein verjährtes Seh-Erlebnis. Vielmehr kraft einer Anspannung von allen Sinnen hat sich hier Seghers' Phantasie beschwingt: Vor allem war sein Tastgefühl erregt. Denn manche Formen scheinen so empfunden, als ob er sie gleich einem mürben Stein, gleich einem Stück zermorschter Rinde zwischen den Fingern riebe und zerbröckelte.

Das Feuchte, Schlammige und Welke, das Knirschen, Sickern, Rinnen und Zerträufen, das aus dem Altersleben dieser Landschaft spricht, sind rein anschauungshaft unausschöpfbare Werte. Nur durch die rätselhafteste Gefühlsmagie, kraft deren Seghers' Rechte, die den Griffel führte, die Summe ihrer Tasterlebnisse ins Lineare transponierte und so zur Schaubarkeit emporzwang, ließ sich der tiefste Erdlebengehalt ergreifend in dem Bilde fassen.

Jedoch darüber noch hinaus: Die Elemente dieser Landschaftsschöpfung sind nicht nur angeschaut, ertastet und vernommen, sondern sind aus der Mitte ihrer eigenen Existenz empfunden.

In einem düster schwärmerischen Drange, sich hinzugeben an den Seinscharakter seines Gegenstands, drang Seghers bis zum Zellenrunde der seelischen Veränderung, so daß er es vermochte Stein im Stein zu sein⁶.

In dieser Fähigkeit zur Selbsthingabe, zu einer innerlichsten Einfühlung ist Seghers auf das nächste mit van Gogh verwandt. Und beidesfalls war es die Einsamkeit, die Absperrung von allen Menschen, die sie zu dieser Kraft der Inbrunst stärkte. Die Physiognomik ihres Formgepräges weist überraschend wahlverwandte Züge. Doch sind die beiden, Seghers und van Gogh, trotz solch formaler Uebereinstimmungen in ihrem Ethos weltenweit verschieden.

Van Gogh: Ein Sonnenhymnus der Provence.

Seghers: Hyperboreisch düstere Hymne an die Nacht.

Van Gogh: Die Segnung aller Schöpfungsformen.

Seghers: Apokalyptische Verfluchung.

Verändert sich van Gogh in die Zypresse, lebt er sich in die Oleanderbüsche ein, so treibt ihn jenes überschwängliche Bewußtsein des innern Einklangs mit der Fruchtbarkeit der Schöp-

fung. Die Energien seiner Einfühlung entsprangen einem wahnhaft übersteigerten Empfinden der eigenschöpferischen Lebenskraft.

Seghers fand nur in unheimlichen Formen der Natur den Weg zu gleichnishafter Selbstbegegnung: Sein Einleben in die Gebirge war mehr ein Einsterben in starren Stein und eine Selbstversargung unter Felsenmauern. Aus dem formschaffenden Zusammenhange der Natur war er an einen Wüstenrand gedrängt, wo ihn die innerste Verkehrung übermannte: Daß nicht mehr das Bewußtsein schöpferischer Fülle, sondern der einsamen Verunfruchtbarkeit Antrieb und Inhalt seines Schaffens wurde.

In jenem Texte August Strindbergs zeigte sich eine zwiespältige Formtendenz: Das Pathos übertreibender Heroisierung und einer galligen Herabwertung der seinem überreizten Wahrnehmen verfallenen Umweltsformen. Die ganz groteske Disproportion, in der sich beide Strebungen verbinden, galt uns als Ausdruck eines Weltverhaltens, das — ungehemmt durch Intellekt und Wille — in einer Strömung krankhafter Affekte treibt.

Wenn auch karikaturenhaft hysterisiert bietet das Selbstzeugnis von Strindberg selbst in diesem Fall, den Parallelwert zu der Seghersschen Radierung und ihrer seelischen Voraussetzung.

Die Raumdynamik in der Schöpfung Seghers', die kraft der Rotation der Gipfelkurve ins Grenzenlose gravitiert — worin das planetarische Bewußtsein eines kopernikanischen Barock sich leidenschaftlich offenbart — bildet die eine, die heroenhafte Komponente.

Jedoch die Schnellkraft dieses bateau ivre belastet eine Ueberfracht des Moderschuttes, die es zugrunde zieht und scheitern läßt. So ist die zweite, katastrophenhafte Komponente in dem

ingrimmigen Verneinungsdrang, in der zerstörungssüchtigen Besessenheit Hercules Seghers' klar gegeben. Dies Werk, in seinem dreimaligen Rhythmenwechsel ist ein ursprung-unmittelbares Psychogramm, das keine Regel und kein Formgesetz durchkreuzte.

Wenn man der Seghersschen Radierung den „Judenfriedhof“ Ruisdaels gegenüberstellt — ein Werk, das Goethe als ein Muster dessen pries „wieweit die Kunst eines in der Gesundheit seines äußern und innern Sinnes reinfühlenden und klardenkenden Künstlers gehen kann und soll“ — so faßt man einen grundsätzlichen Unterschied mit Händen:

Ruisdael gibt eine rational tektonisierte Formung, darin die Leidenschaften straff gezügelt, sich zu planmäßig vorgesehener Wirkung ballen. Den Urstoff einer ungestalten Angst vor unbenannten Schicksalsmächten, worin sich Ruisdaels düstere Konzeption begab, hat er durch eine ernste Formbesonnenheit geklärt und in dem Sinne tragischer Gerechtigkeit durchlichtet. Er stiftete die Inhaltsgegensätze von Untergangsgedanken und Veröhnungstrost und brachte sie zu einem feierlichen Ausgleich.

Die abenteuerliche Aufbäumung des Seghers wollte ein All-Umfassen über Menschenkraft. Sein Trieb, sich in das Grenzenlose zu verströmen, drängte ihn in die Anarchie einer phantastischen Groteske, aus deren Taumel er ins Leere griff. Rückfällig auf die engbegrenzte Erde schwärmte sein wilderndes Talent in Vorstellungen blinder Katastrophen, in denen er den eigenen Zusammenbruch zu einem demiurgischen Verhängnis steigerte.

8.

Die Sonderartung des Phantasten zu erkennen, sich sachlich zu vergegenwärtigen, wie er das rationale Wahrnehmungsgewebe

mittels des Einschlags seiner Zwangsidee durchkreuzt und mit verworrenen Figuren übermustert, gibt es nur einen Weg: Es gilt den fehlgerückten Augenpunkt zu fassen, von dem aus sich zum ersten Mal für sein Bewußtsein die äußere Erscheinungswelt zu einem schiefen Bild verkehrte. Entscheidend ist das Ersterlebnis der Verneinung, der Grund und Anstoß zu der frühesten Lockerung seiner Vertraulichkeitsbeziehung zu den Dingen. Ist diese Schwelle dem Erkennen bloßgelegt, so ist ein Aussichtspunkt gewonnen, der uns die innere Folgerichtigkeit der Perspektive seines Wahnbilds schauen läßt.

2. Die Frühradierungen des Seghers.

Der „Großen Felslandschaft mit den vier Bäumen“, die uns die Formphysiognomie des Seghers in der charakterhaften Prägung später Reife bot, stelle ich eine Landschaft gegenüber, welche den äußersten Kontrast zu allen Elementen jenes Werkes bildet: Die Kapelle. (Tafel 2 oben.)

Schon im Formate ein bescheidenes Blatt, das kaum ein Zwölftel jener mächtigen Radierung mißt, gibt es sich in der Zeichnung zag und schüchtern. Der in den Mittelgrund geschobene Kapellenbau — ein wenig windschief in der Perspektive — weist uns das unentschiedene Gesicht anfängerhafter Zeichenübung, deren Simplizität, als unfreiwillig, nie überzeugend einfach wirkt und deren Streben nach formalem Reichtum, als unbeherrscht, nur Dürftigkeit verrät:

Die Kirchenwand, deren Bezeichnung sich aufs Notwendigste beschränkt und in einfältig leerer Fläche nichts als die Inventarvermerke der hauptsächlichsten Bauteile enthält, bildet in ihrer unbeabsichtigten Karglichkeit den Gegensatz zu dem gewollten Aufwand in der Dach-Behandlung. Denn dort verding sich ein

gewisser Wille, den Stoffcharakter des mit Feuchtigkeit beschlagenen alten Daches eingehender im Bilde mitzuteilen. Jedoch angesichts des Zuwenig auf der Mauerfläche wirkt selbst dies schüchtern aufgetragene Zuviel als eine linksische Mißhelligkeit.

Rechts neben der Kapelle macht sich ein kronendichter Laubwald breit. Das wollige Gedränge seiner Formen bildet zusammen mit dem Kirchenbau eine einheitliche Verzäunung, welche nach rechtshin jeden Fernblick absperrt.

Links sollte sich ein tiefer Himmel öffnen. Doch da dies manche Unbequemlichkeit luftperspektivischer Verpflichtungen hervorrief, blendete Seghers diese Aussicht ab, indem er ein Versatzstück breit davorschob. Gleichzeitig schuf er dadurch ein Repoussoir, welches der lahmlaufenden Tiefenwirkung dieser Landschaft notdürftig, jedoch sehr aufdringlich auf die Beine hilft.

Die einzige Gestalt auf diesem Blatte, die ein artikuliertes Antlitz trägt, ist jener Federbaum am linken Rande, welcher das feinästige Filigran seiner behutsam ziselierten Silhouette in den Himmel sträubt.

Soviel zu der Radierung „Die Kapelle“, die ich zusammen mit dem nächsten Blatt als Seghers' frühesten Radierversuch erachte. Als seelischen Gehalt beschweigt diese bescheiden nichtssagende Erstlings-Arbeit die völlig ungestörte Windstille eines den Dingen arglos hingeebenen Gemütes.

Die „Burgruine aus dem Werke Waterloos“ (Tafel 2 unten) ist nur in fragwürdigem Zustand überliefert. Nach Seghers Tode kam die Kupferplatte mit noch acht andern in die Hände Waterloos, jenes geschäftigen Radierers, der sie in willkürlichen Uebearbeitungen verschimpfierte⁷. Auf seine Kappe kommt das wüste Strüppicht, das in dem linken Bildeck abgelagert ist, wie auch das Wirt-

schaften mit groben Schatten auf der Mauer. Doch außer dieser eigenmächtigen Entstellung erlitt der ursprüngliche Formbestand allein dadurch die größte Einbuße, daß Waterloo die alten Umrißbahnen mit seinem wenig seghershaft gelenkten Griffel nachgravierte. Da Seghers' zaghaft hingeschriebenes Konzept — es wird in einigen nicht retouchierten Linienfasern sichtbar, welche den linken Mauerpfeilern überspinnen — von einem Ballhorn ganz vertölpelt wurde, dürfen wir diese doppelte Ruine nur noch nach ihrem unverwüsteten Gesamtgerüst beurteilen.

Mit der „Kapelle“ geht sie insofern zusammen, als sie das Schauobjekt in flacher Breite, ohne bemerkenswerte räumliche Vertiefung bietet. Im alleräußerlichsten Sinne ist die Ruine hier noch Gegenstand des Auges, noch nicht in neugieriger Scheu durchspürtes Raumgeheimnis.

Die mürben Mauern mit den Bröckelrändern, das Schlingkraut in den morschen Steinen, die Larvenhaftigkeit in der Verwitterungserscheinung, das alles ist von ungefähr gesehen, doch nicht in wissender Bewußtheit ausgespielt. Das Bild bleibt Spiegel äußerer Sichtbarkeit, der nur das Oberflächenleben auffängt: Das Lichterspiel auf der zerborstenen Mauer.

Formphysiognomisch ganz uneigentlich hat die durch Waterloo entwertete Radierung für uns allein dadurch Bedeutsamkeit, als sie die früheste Ruinendarstellung des Seghers ist.

Zu diesen Erstlingen gesellen sich zwei Blätter — Studien aus Gehölz und Wald — in denen Seghers, inhaltlich betrachtet, ein Lieblings-Stoffgebiet seines Lehrmeisters van Coninxloo bestellt, die aber — rein formal — beweisen, wie eigenständig er sich vom Beginne an, den Formgepflogenheiten seines Lehrers widersetzte.

Die uns erhaltenen Werke des van Coninxloo sind Zeugnisse der schwerkraftlosen Leistung der Routine. Sein fruchtbarstes Talent hieß Inszenierung, was so viel sagen will als ein gewandtes Wirtschaften mit Mechanismen: Kulissen und Sofitten und Versatzstücken, Beleuchtungskünsten, Perspektive-Kniffen und so weiter. Vor allem hatte er ein löbliches Rezept, um einen schönen „Baumschlag“ herzustellen.

Wie frühe Seghers schon dem Wesenszwang zu der absonderlichen Eigenartung folgte, beweist nachdrücklich diese Tatsache: Daß kaum ein Schimmer jener Schminke des Landschafts-Theatralikers van Coninxloo auf dem Gesichte seiner Formen haftet⁸.

Die zwei Radierungen mit Wald-Motiven weisen den frühesten Ansatz eigener Schriftbildung.

Drei Elemente hebe ich hervor: Die Bäume der Radierung „Haus im Walde“ (Tafel 3 oben) zeigen schon jene Spreißelrissigkeit der Rindenbildung, welche für Seghers' Sprache stets kennzeichnend blieb. Die aufgesträubten Gräser auf dem Boden scheinen ein erster Flaum der Borstenhaare, mit denen später seine Ackerschollen überstachelt sind. Ganzeigentümlich ist die Laubbehandlung: Reiskörnern gleichen diese Blätter, auf einer flachen Scheibe ausgerollt. Selbst wenn sie sich zu traubenhaften Bündeln sammeln, hat man doch nicht die Vorstellung der Buschigkeit, da keine Ueberschneidung, keine Schattensprengel das vorhanghaft hereingehängte Laubwerk gliedern.

Fläche und Raum stehen im Widerspruch auf diesem Bilde: Die Straßenwindung und die Staffelung der Bäume verfolgen zwar den offenbaren Zweck, uns eine Blickbahn in die Ferne zu bereiten. Jedoch hat dieser Raum-Besetzungswillen nur in dem untern Bildbereiche Gültigkeit.

Oben ist diese Tiefen-Geltung ausgelöscht. Rein flächenhaft wird hier die Anschauung, was sich in dem bizarren Ornament, zu dem die Wipfel sich verzahnen, eindeutig bekundet.

Es ist ausdrücklich festzustellen: In diesem vielleicht völlig unbewußt, vielleicht sogar aus Mißgeschicklichkeit erwirkten Spielfeld für die Arabeske, birgt sich ein Zellenkern mit dem Kristallansatz für Seghers' rätselhafteste Radierungen: Der Blätter-Vorhang dieser frühen Landschaft ist eine erste Vorandeutung dessen, was sich in der japanisch anmutenden Schleierstickerei der „Kleinen Schiffe“ (Tafel 30) einst begeben wird, ein aufdämmerner Vor-Schein zu dem Zauberbild jener in raumloser Unwirklichkeit chimärisch schwebenden Luftspiegelung der „Alten Tanne“ (Titelbild).

Nur durch die Einreihung in zukünftige Formzusammenhänge erhält das an und für sich unscheinbare „Haus im Walde“ seine besondere Bedeutsamkeit: Der Formenzwiespalt dieses Blattes, das Raum und Fläche widersinnig kreuzt, deutet auf eine Gabelung zweier Stiltendenzen, welche das Schaffen Seghers' insgesamt durchschneidet: Hier eine Form der Flächenarabeske, wie sie die Zeichenkunst des Ostens weist. Dort die barocke Energie des Tiefenraumes.

Auf jenem Nachbarblatt „Der Waldweg“ (Tafel 3 unten) erzwingt die kräftig ausladende Straßenkurve wohl eine überzeugendere Tiefenflucht, doch weist auch dieses Bild noch manchen Rückfall in das Flächenhafte: Das Kronenkörnicht im Bildmittelgrund klebt mit dem Laub der fernen Bäume zäh zusammen, wodurch die klare Raumartikulation verdumpft wird.

Unmittelbar auf gleichem Formniveau der landschaftlichen Sonder-Kennzeichnung — von Fasergras, grieskörnigem Gebüsch

und rindenhaftem Mauerschorfe — steht Seghers' erste Ansicht der Abtei von Rijnsburg (Tafel 4). Neuartig aber ist die Komposition in dem robusten Vorstoß ihres Raumbewußtseins.

Wie eine experimentelle Zwangserziehung zu aufmerksamer Konzentration, die alle Ablenkungen und Verschwommenheiten aus dem Wahrnehmungsakt der Raumwelt tilgen will, mutet uns diese eigensinnig konstruierte Raumgestaltung an.

Im Gegensatz zu seiner frühesten Ruine, welche — in planer Fläche eingefangen — ganz ohne die Erregbarkeit der Raumbewegung blieb, sind hier die Knochenarme des Gemäuers weithin vorgestreckt, als wollten sie ihr Gegenüber, den Betrachter zwingen, die sarghaft tiefe Herberge des Raumes zu betreten.

Zur Physiognomik des Ruinendaseins ist damit etwas wesentliches ausgesagt. Die seelische Verbindlichkeit zwischen dem Künstler und dem Sinnbild des Verfalles beginnt sich sachte anzustraffen. Die neuartige Raumanordnung des Gebäudes mit ihrem psychosuggestiven Unterklang weist auch im übertragenen Sinne darauf hin, daß Seghers eindrang in das Innere der Ruine.

9.

Das Ziel des nächsten, wesentlichen Schrittes, den er auf dem Entdeckerwege tat, bestand darin: Vom Fernbild der Ruine zu deren dichter Nahsicht zu gelangen.

Unmittelbar vor eine Mauer tretend begann er in die spröde Greisenhaftigkeit ihres Gefüges sich hineinzuschauen. Aus nächster Nähe sie belauernd, lernte er es, die Mauer erst zu schauen. Nun tastete er sich an sie heran. Es prüften seine Augen jede Abweichung der aus dem Lot geglittenen Pfeiler. Sie nisteten in jeder Narbe ihrer lockeren Schichtung. Sie glitten durch die Ril-

len und die Rinnen, vergruben sich in schattendunklen Mulden. Sie überkrochen die faltige Kruste zerborstener Bögen. Nun lernte Seghers die gedrückte Demut jener Steine sehen, die unter der Last sich senkender Gewölbe, sich in das mürbe Nachgeben der Erde graben.

Dies leistet Seghers in dem Blatt „Der Torbogen“, (Tafel 6) der ersten ganz nahsichtig aufgenommenen Ruinenzeichnung⁹.

Durchdenkt man jene lange Reihe von Radierungen, in denen er von Mauern und Ruinen spricht, so drängt sich uns eine Empfindung dessen auf, wie dumpf hermetisch doch die Jugend dieses Mannes war, wie stockend ihre unentschlossenen Stunden flossen, daß er sie nur noch an der Müdigkeit jener unendlich langsam rinnenden Sanduhr des Gemäuers maß.

Ein ungeklärtes Ahnen trieb ihn zu den Mauern. Wohl währte dieser unschlüssige Mensch, es müsse aus dem schläfrigen Zusammenspinnen seines noch unerweckten Ich mit der in sich versunkenen Leidensweisheit der Ruine, sich eines Tages sein Geschick ergeben.

10.

Als Seghers die Abtei von Rijnsburg zu einem zweiten Male zeichnete, stand ihm ein abgründig vertieftes Wissen zu Gebote. Die Ansicht ist auf beiden Werken ganz die gleiche, sodaß das frühe Blatt wie ein Entwurf, eine unmittelbare Vorbereitung zum späteren, reich durchgeführten Bilde wirkt (Tafel 5).

Dank jenes leicht handhabbaren Apparats stilevolutionärer und form-logizistischer Terminologien ließe sich mit dem Schein der Folgerichtigkeit leicht eine Bilderkette konstruieren, die von der ersten Fassung der Abtei von Rijnsburg (Tafel 4) über den „Tor-

bogen“ (Tafel 6) zur „Aussicht aus dem Fenster“ (Springer 49) und zu der „Landschaft mit den römischen Ruinen“¹⁰ (Springer 50) führt. Stets dem entwicklungstheoretischen Gesichtspunkt: einer zunehmenden Verdichtung des Details bis zur vollendeten Atomisierung der tektonischen Gesamtheit folgend, leitete man diese Kette zur „Ruine mit dem Strauchwerk“ (Tafel 8) von wo sie zwanglos in die große Fassung der Abtei von Rijnsburg mündete.

So zwingend die elastische Organik dieser Kette wirkt, macht sie doch, angesichts der kompliziert verwobenen Wahrheit der Geschichte nur ein verwirrendes Gerassel. Lassen wir, wo nicht Automaten-Mechanismen, sondern die Seelenlebensformen selbst in Frage stehn, dem psychisch Irrationalen seine Freiheit!

Nicht eine Aenderung der Handschrift aus irgendwelchen formbezüglichen Erwägungen; nicht eine Umprägung der Anschauung unter dem selbstgewählten Model einer Formungsabsicht hat sich in jenem fortschreitenden Umbruch abgespielt, welcher die bisher stetige Form-Ebene des Seghers tief zerwühlte. Kein aktiver Entschluß, sondern ein passives Erfahren bedingt die neuartige Form-Erscheinung, in der die zweite Fassung der Abtei von Rijnsburg uns entgegentritt.

Etwa in seinem dreiunddreißigsten Lebensjahr ist Seghers eine innere Entstellung des Gesichtes widerfahren unter dem Drucke einer Zwangsidee.

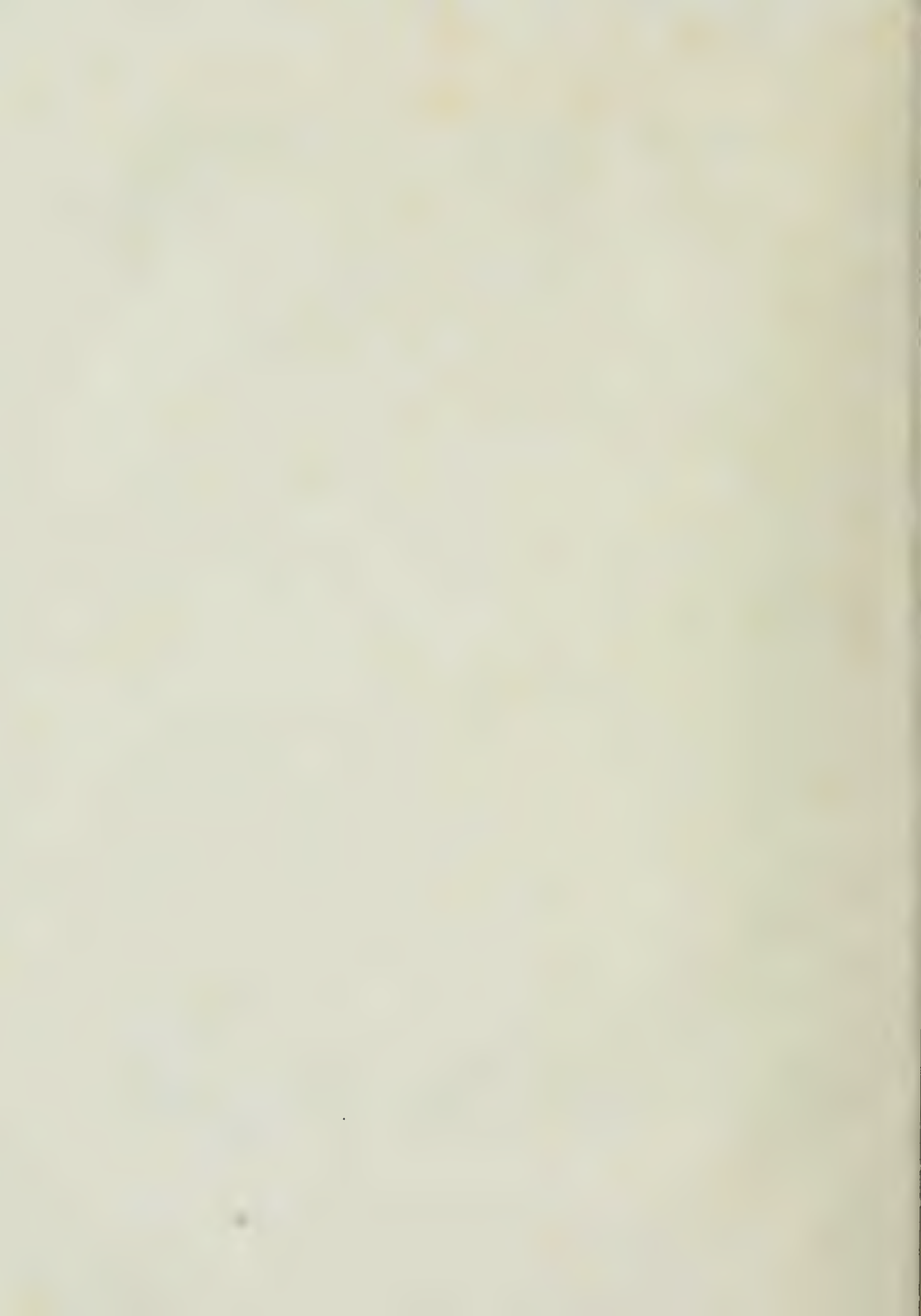
3. Die große Kirchenruine (Tafel 5).

Nur jene selbstvergessene Emsigkeit des Monomanen, die mit ameisenhafter Willenszähigkeit sich in Geduldspielen verkläubelt, konnte die wundersamen Zellenbauten dieser Zeichnung fertigen.



CS LIV

Detail (1:4¹/₄)



Das Werk gleicht einer noch nicht volldurchbauten Wabe und wie das Zellen-Netz des Bienenstockes stellt es uns vor das Rätsel der Instinkt-Geometrie, die (grundrißlos und ohne Gliederung und Mitte) Architekturen wachsen läßt statt baut, die sich nach allen Seiten endlos spannten, wenn nicht der Zufall eines festen Rahmens sie beschränkte.

Der solche Formungen vollbrachte, dem standen alle Stundenuhren still, dem waren Markt und Straße lautlos und entvölkert. Sein dichtes Ichgespinnst durchsumimte nur ein Fleiß, der grenzenlose Zeiten vor sich wußte und dessen Unerschöpflichkeit sich nicht vergeudete, selbst wenn er tausend und noch einen Tag an seiner Kupferplatte griffelte.

Die große Fassung der Ruine stellt das Gebäude auf ganz dunkeln Grund. Das dichte Andrängen der Finsternis, die sich ganz eng an alle Ränder preßt, pfercht das Gebäude und die Büsche in eine stickige Umschlossenheit. Gruftmoderdumpfe Lähmung lastet auf den Formen, in die der starre Schauzwang des Radierers in peiniger Scharfsicht sich vergrübelte.

Die tiefgedehnte linke Mauerflucht ist perspektivisch auf das kleinlichste gegliedert. Kaum faßbar scheint uns der verbohrte Eifer, der in streng liniierter Parallelschärfe aus siebzig Lagerfugen diese Mauer schichtete und mit der Zuverlässigkeit des Handwerkmeisters die Backsteine im Kreuzverband versetzte.

Die Formzerstückelung bis ins unendlich Kleine, die wir in jener „Großen Felslandschaft mit den vier Bäumen“ als den charakteristischsten Exzeß der Formen-Inzucht des Radierers kennen lernten, tritt hier zum ersten Mal in die Erscheinung.

Das auf der Studie ganz allgemein gehaltene Beiwerk ist bis ins Einzelste gepunzt und kleingesägt: Dort stand von ungefähr

Gesträuch. Hier fügt sich Busch zu Busch und Blatt zu Blatt in dichtgequollenen, brombeerhaften Trauben. Dort sah man Rasen so ganz obenhin. Hier geistert ein unstätes Pflanzenleben: Halme, die wie mit Fühlern um sich tasten, vernesselttes Gedörn, dürres Geranke, das seine Spinnenfüße spreizt.

Zu der mit Lähmung tiefbeschlagenen Welt der Steine, die stumm aus ihren tausend Augen starrt, zur windstillen Erstorbenheit der Büsche, bildet das Flüstern und Geflirr des Grases einen ganz leis instrumentierten Gegensatz, der sich jedoch dadurch bis zum Beklemmenden verdichtet: Daß der marionettenhaft bewegte Nachtwandler, die Hand beschwichtigend erhoben, den Kopf dicht im Genick, den Rücken eigentümlich schräg zurückgebogen (als werde er vom Atem der Befremdung angeblasen), so ganz absonderlich behutsam sich durch die Widerspenstigkeit des Rasens tastet. Seine Bewegung ist ein Inbegriff der Raumangst.

Da es um die Ruine nachtet, erhebt sich das tagschlafende Gemäuer aus seiner tief in sich gekehrten Schweigsamkeit: Nun ängstigen die ausgebrochenen Fenster, das morsche und sperrangelweit erschlossene Tor. Sie lassen allzu willig ein, was draußen fremdet. Die in das Dunkele versunkenen Gelasse des rechts der Kirche angefügten Klosterbaus werden zur ungastlichen Herberge des Auges. Denn das Unheimliche im eigentlichen Sinn des Wortes, das ohne Heim gewordene und fremdartig entstellte, wittert aus diesem Trümmerfeld einstigen Lebens uns entgegen.

Die raumscheue Benommenheit des Seghers steigert sich angesichts des Mauerzwanges zur Fieberkälte panischer Vergelsterung. Die Schwelle in dem Seghersschen Bewußtsein, an der das Wähnen dem Erkennen zum ersten Mal entscheidend gegenübertrat, weist sich in diesem Werke greifbar bloßgelegt.

II.

Um diesen wichtigsten Gelenkpunkt, kraft dessen sich die Formgesinnung des Radierers zu einer neuen Wende drehte, fest einzunieten in der Darstellung, wird hier ein zweites Selbstzeugnis geboten, das mit dem Werk des Seghers dicht zusammengeht.

Es stammt von Philipp Moritz, dem unglückseligen, verscheuchten Mann, der alle frostigen Ekstasen und panischen Halluzinationen der äußersten Vereinsamung in sich durchlebte. In seinem autobiographischen Romane „Anton Reiser“, der zwischen 1785 und 1790 vierbändig zu Berlin erschienen ist, findet sich eine denkwürdige Stelle:

Sie schildert eine Angstpsychose, in der Karl Philipp Moritz — ganz im Sinne Seghers' — die Umweltsformen sich zersetzen sah zu immer kleineren Verwinzungen.

Ein der Ruine nächst verwandtes örtliches Motiv — die alte Friedhofskirche eines Dorfes — ruft jenes Schreck-Gesicht in ihm hervor. Auch ist das Sprachbild der Erlebnis-Schilderung nicht minder suggestiv als Seghers' Griffel-Leistung.

Es ist ganz auf die Wortpalette von: enge, klein, dicht, spitz und winzig eingeschränkt, oder mit Assoziationen gleichen Sinns behaftet. Auch im Dynamischen des Satzgefüges wird eine enge Drängung der Objekte angestrebt, um das erstickende Gefühl der panischen Erdrosselung unmittelbar erlebnisfrisch emporzuzwingen.

Im unverkürzten Abdruck jener Stelle hebe ich die affektbelasteten Wortbilder in Kursiv-Lettern hervor, auch löse ich die Assoziations-Inhalte von gewissen Worten in knapp erläuternden Notizen auf. Der Text von Philipp Moritz lautet:

„Da er nun also dem hohnlachenden Zirkel seiner Mitschüler entflohen war, so schweifte er in der einsamen Gegend umher und entfernte sich immer weiter von der Stadt, ohne ein Ziel zu haben, wohin er seine Schritte richtete . . . bis er an den *kleinen, engen* Kirchhof des Dörfchens kam, welcher gleich vornean lag und mit unordentlich übereinandergelegten Steinen eingefast war, die eine Art von Mauer vorstellen sollten.

Die Kirche mit dem *kleinen spitzen* Turm, der mit *Schindeln* (= *engmaschiges Netz*) gedeckt war, in der dicken Mauer nach jeder Seite zu nur ein *einziges Fensterchen*, durch welches das Licht *schräg* (= *eng gezwängt*) hereinfallen konnte, die Türe wie halb in die Erde versunken und so *niedrig*, daß es schien, man könne nicht anders als *gebückt* hineingehn. — Und ebenso *klein und unansehnlich*, wie die Kirche war, so *enge und klein* war auch der Kirchhof, wo die aufsteigenden Grabhügel *dicht aneinandergedrängt* und mit *hohen Nessel*n (= *dichtwüchsige Wildnis*) bewachsen waren. —

Der Horizont war schon verdunkelt; *der Himmel schien in der trüben Dämmerung überall dicht aufzuliegen*, das Gesicht wurde auf den *kleinen Fleck Erde*, den man um sich her sah, *begrenzt* — *das Winzige und Kleine des Dorfes, des Kirchhofes und der Kirche (gedrängte Kettung)* tat auf Reisern eine *sonderbare Wirkung* (*Das Befremdungs-Empfinden, vorher schon angeregt angesichts der ungewissen Erscheinung der „unordentlich übereinandergelegten Steine, die eine Art von Mauer darstellen sollten“ steigert sich*) — das Ende aller Dinge schien ihm in solch eine *Spitze* hinauszulaufen, der *enge dumpfe Sarg* war das letzte — hier hinter war nun nichts weiter — hier war die zugenagelte Bretterwand — die jedem Sterblichen den fernern Blick versagt. —

Das Bild erfüllte Reisern mit Ekel — der Gedanke an dies *Auslaufen in einer solchen Spitze, dies Aufhören ins Enge und noch Engere und immer Engere* — wohinter nun weiter nichts mehr lag — *trieb ihn mit schrecklicher Gewalt von dem winzigen Kirchhofe weg und jagte ihn vor sich her in der dunkelen Nacht, als ob er dem Sarge, der ihn einzuschließen drohte, hätte entfliehen wollen . . .*

Was ihm aber auf dem Kirchhofe den Gedanken des Todes so schrecklich machte, war die *Vorstellung des Kleinen, die, sowie sie herrschend wurde, in seiner Seele eine fürchterliche Leere hervorbrachte, welche ihm zuletzt unerträglich war.*“

Soweit das Selbstzeugnis des Philipp Moritz. Da der darin geschilderte Erlebnis-Inhalt kraft einer überzeugenden Affinität uns die Voraussetzung vergegenwärtigt, die das Ruinen-Bild entstehen ließ, enthebt mich dieser Text der Aufgabe, die dort vollzogene Mikrotomie der Formen eingehender nach jener Seite hin zu deuten. Nur noch ein Zubemerk: Wenn wir auf dem Gesicht des Seghers Spuren bemerkten, die in neuer Zeit Kennzeichen neurasthenisch abgehetzter Physiognomien bilden, so wollen wir ihn dadurch nicht verkränkeln, noch das abgründig Tragische seines fremdartigen Charakters verkrümmeln in das flach Alltägliche bedauerlicher Schwächen und Gebrechen.

Um die ins Einzelne getriebene Zeichnung des Gesichtes vor einen Hintergrund zu stellen, der ihr die Weite und die Tiefe leiht, die Seghers' Schicksal angemessen ist, gesellen wir den Fremdling aus dem XVII. Jahrhundert zu der ins Zeitlose verstoßenen Bruderschaft der Leute, von denen es im Buche Hiob heißt: „Die vor Kummer einsam flohen in die Einöde. Neulich verdorben und elend geworden. Die da Nesseln ausrauft^{en} um die

Büsche und Wachholderwurzel war ihre Speise. Und wenn sie die herausrissen jauchzten sie darüber, wie ein Dieb. An den grausamen Bächen wohnten sie, in den Löchern der Erde und den Steinritzen. Zwischen den Büschen riefen sie und unter den Disteln sammelten sie.“

12.

Doch eine Frage blieb noch offenstehen: Das graphisch technische Problem dieser Radierung. Sie führt in das verwinkelte Arcanum eines Experimentators, der in der ausgeglichenen Fertigkeit der Platte die Kniffe seiner Vorbereitungen derart verbarg, daß selbst gewitzigte Methoden kritischer Befragung sich bei endgültig nicht beweisbaren Vermutungen bescheiden müssen.

Nur die anschauliche Vergegenwärtigung der handwerks-üblichen Zurüstung einer Kupferplatte, weist uns das abweichend Neuartige des Seghersschen Radierverfahrens:

Die Zeichenebene eines Radierers bildet der rußgeschwärzte Aetzgrund seiner Platte. In dieses einheitlich mit Schwarz gedeckte Feld furcht seine Nadel die Figuren. Wohin sie streicht legt sie das Kupfer bloß. Als ein System metallisch blanker Rinnen hebt sich die Zeichnung von dem Aetzgrund ab. Demnach steht dem Radierer während seiner Arbeit ein Negativ der Form vor Augen, das er zum Positiv der Wirkung seines zukünftigen Abzugs umzudenken hat.

Auf das Grundsätzliche zurückgeführt, ist folgendes der Vorgang bei der Aetzung und dem Drucke: Das Scheidewasser, das sich an den bloßgelegten Stellen — diese vertiefend — in das Kupfer frißt, gräbt die gesamte Zeichnung in die Platte. Je nach dem Stärkegrad der Säure oder der Dauer ihrer Einwirkung wird

sie das Kupfer leichter oder schärfer ätzen. Ist dieser chemische Prozeß vollzogen, ferner die Harzmasse des Aetzgrunds abgelöst, so werden die Vertiefungen der Platte mit Druckerschwärze eingerieben und alle Zwischenräume reinlich blankgewischt. Jetzt ist die Platte für die Presse fertig, welche die eingeschwärzten Linienbahnen in Tiefdruck dem Papiere überträgt.

Die große Ansicht der Abtei von Rijnsburg verblüfft zunächst als striktes Widerspiel zu dieser Uebereinkunft des Radierverfahrens: Die Zeichnung steht in hellen Umrissen auf dunkelm Grund, entspricht demnach genau dem negativen Bild, das der Radierer während seiner Arbeit vor sich hatte. Dem Umdruck in das Formen-Positiv wußte sich Seghers dadurch zu entziehen, daß er die Platte — statt sie einzuschwärzen — mit heller Farbe imprägnierte und ein braunschwärzlich grundiertes Papier für den Abdruck verwandte.

Das scheint — gleich jenem Eierscherze des Kolumbus — nur eine simple List und Finte. Doch war es ein Amerika-Entdecker der Radierungskunst, der es gewagt hat, das gesamte Handwerk durch diesen Einfall hinters Licht zu führen.

Wir gehen wohl nicht fehl mit der Behauptung, daß Seghers' Vorliebe für tiefgetönte Hintergründe als Notweg das Weißdruckverfahren sich erzwungen hat:

Die frühesten Radierungen des Seghers [Die Kapelle (Tafel 2 oben), die Burgruine (Tafel 2 unten) und der Waldweg aus dem Werke Waterloos] sind schlichte Schwarzdrucke auf weißem Grunde.

Doch schon die zweite Stufe seiner frühen Blätter führt eine tiefe Farbe als Papierton ein. Das Haus im Walde (Tafel 3 oben) steht auf röschem Braun. Der Waldweg und die kleine Ansicht

der Abtei von Rijnsburg (Tafel 4) sind in die Zwischenfarben matter Dämmerung getaucht. Schon damals hatte es die Zeichnung schwer, sich umrißklar dem Hintergrunde gegenüber zu behaupten, welcher in trübem Grün und fahlem Rosa schwamm.

Die dritte Staffel seiner Jugendwerke läßt den Papierton bis zum Muffigen vermotten: Zu einem abgestandenen Modergrün und zu dem stumpfen Bleigrau blindgewordener Fenster. Die breitsäumige Umrißzeichnung auf dem „Torbogen“ (Tafel 6) ist stark genug geätzt, um ihren Schwarz-Wert vor dem grünen Grau des Hintergrundes zu bewahren. Doch auf der „Aussicht aus dem Fenster“, vor allem aber auf der „Landschaft mit den römischen Ruinen“ erlosch die Zeichnung auf dem stickig trübem Grundton des Papiere. Das Schwarz erwies sich zu nuancenschwach, um in der ganz auf Grau gestimmten Skala zu bestehen.

Als Seghers auf der großen Ansicht der Abtei von Rijnsburg dieses Grau und Grün zur Tiefe einer braunen Nacht verdichtete, war er zu dem Experiment gezwungen, der Kupferplatte eine Wirkung abzurufen, wie sie der weißen Kreidezeichnung eigen ist.

Die Einzelarbeit an der großen Platte hat sich vermutlich so vollzogen: Zunächst hat Seghers auf den asphaltierten Grund die ganze Zeichnung aufs genaueste gepaust. Die geometrisch scharfe Konstruktion, in der er auf der linken Mauerfläche die siebzig Linien der Lagerbreite zu einem einheitlichen Fluchtpunkt treibt, die ausgetüftelte Punktierung der Gebüsche, das sehr bedachtsam aufgekämmte Gras, deuten auf einen Geist der Vorbereitung, der bis zum kleinsten Winkel seiner Kupferplatte, von Anbeginn mit sich im Reinen war und alle feile Improvisation verbannte. Doch diese voranfänglich fertige Gewißheit gab nur der alte Kupferstecher-Brauch, die Zeichnung auf die Platte durchzupausen.

Die eigentliche Arbeit des Radierens setzte am oberen Rand des Bildes ein, in jenen feinen Strichen mit der kalten Nadel, welche als zartgesponnene Schraffur die Randprofile des Gebäudes übersäumen. Dann schob sie sich in winzigen Etappen abwärts, immer von links nach rechts hin fortentwickelt. Zu dieser fast mechanisch graphischen Besetzung seiner Platte zwang ihn die notwendige Fürsorge, jede Verwischung seiner Arbeit zu verhüten. Sie wäre unvermeidbar eingetreten, wenn der Radierer seine rechte Hand auf eine bereits aufgerissene Stelle des Aetzgrundes gelagert hätte.

Nicht mit der Nadel, sondern einem stumpfen Griffel hat er die Lichter auf Gebüsch und Mauer aus dem Asphalt des Aetzgrundes gepolkt. Gleichfalls mit einem wenig spitzen Stift wurde das Büschelgras herausgezogen. Nur sparsam sind ganz feine Nadelschnitte eingeritzt: Die zaghaften Konturen, die am rechten Rand das Buschwerk und Gemäuer weiß begrenzen oder das zitterige Gespinst, womit der große Pfeiler überfasert ist, geben ein Beispiel jener dünnsten Gravierungsweise.

Doch all die tausendfältige Verästelung der Nadelzeichnung bildete nur ein Bruchteil seiner Arbeit. Nicht minder mühsam waren die mit einem spitzen Pinsel auszuführenden Retouchen, das nachträgliche Aussparen gewisser Striche, die in dem Drucke schwarz erscheinen sollten. An dem kennzeichnendsten Gebilde der Radierung — der vorerwähnten linken Mauerwand — sei dies Verfahren kurz erläutert:

Als Seghers jene Wandfläche radierte, stand auf dem Aetzgrund seiner Platte das Netz des Mauerwerkes aufgepaust. Zu dessen Gliederung durch Licht und Schatten standen zwei Wege technischen Verfahrens offen: Ein abkürzender Schleichweg, der un-

mittelbar zu einer ungefähren Wirkung führte, ferner ein mühsamer anderer, der zu zweimaliger Beschreitung zwang, ehe er Seghers zu dem Ziele brachte.

Hercules Seghers konnte *unter Aussparung der Fugen* die Helligkeit der Steine aus dem Aetzgrund schaben: Das Druckergebnis dieser Technik bliebe ziemlich flau: Als *leicht erhöhte* weiße Flecken säßen die Einzelsteine auf der schwarzen Fläche, während das gliedernde Gerüst der Fugenklammern — als ausgesparter schwarzer Grund — niemals als *positiver Strich*, sondern als *negative Lücke* wirkte. Das Mauerwerk empfinde einen weichlichen Charakter, da jener unbestimmten Flockigkeit der vielen Steine die straffe Energie einer *als Linie betonten* Schwarz-Umrahmung fehlte.

Ueber dem Tore an der Giebelwand und auf der Giebelterasse selber wurde das Mauerwerk auf solche Art gezeichnet. Verglichen mit der ordnenden Bestimmtheit der schwarzen Konturierung auf der linken Wand wirkt es gerüstlos und zerfasert.

Um auch dem ausgesparten Hintergrunde die Energie eines präzisen Schwarz-Strichs zu verleihen, sammelte sich der arbeitszähe Seghers zu einer ingrimmigen Emsigkeit, die selbst in der besonderen Psychologie mancher vom Dämon der Chymie besessenen Kupferstecher ohne Beispiel ist.

Beides radierte er: Die Steine und die Fugen und als er diese endlich fertig hatte, nahm er den spitzen Pinsel in die Hand und deckte alle Umrißbahnen wieder zu, indem er sie mit Harz vermalte. So konnte sich das Scheidewasser bei der Aetzung in den verblendeten Kanälen nicht mehr fangen, und für den Umdruck wurde dies erreicht: Daß die *nachträglich ausgesparten* Fugenklammern nicht mehr als eine lahme Lücke, sondern als lineare Energie im Bilde wirken.

Nur eine von den dutzend Fragen, vor die uns dieses Blatt des Seghers stellt, wurde mit unzureichend kargen Worten hier besprochen. Da Seghers nur durch unerhörten Fleiß den Quälgeist der Verzweiflung verdrängte, dürfte man seine Achtung vor dem seltsamen Radierer auf keine andere Weise offenbaren, als durch die tiefste Sammlung des Erkennenwollens: Wie jede kleinste Zelle der Radierung in den verschiedenen Stationen der Zeichnung, Aetzung und des Druckes sich verwandelte. Nur wer die Steine dieses Bildes Stück um Stück gezählt hat, und (sie kopierend) alle zeichnete — wie Seghers mit der Lupe des Uhrmachers vor dem Auge — ermißt den grenzenlosen Arbeitskummer, der im Gemäuer der Ruine still vergraben liegt.

Doch das Erstaunlichste in der Geschichte der befremdenden Radierung, macht sich uns erst in der Erkenntnis offenbar: Daß Seghers nach der wochenlangen Arbeit als ein tief Unbefriedigter von diesem Werke schied. Der Alchymistenstolz des Schwarzkünstlers hieß ihn die List jenes Weißfarbendruckes so verachten, daß er sich ihrer nirgendmehr bedient hat. Es übermannte ihn der Ehrgeiz, auf dem gesetzlich festgelegten Weg des Schwarzdrucks zu dem gleichen Ziel zu kommen. Nur eine Handwerkslehre nahm er mit, die er als Retoucheur erworben hatte: Bei seiner Zukunftsarbeit auf der Kupferplatte die übereinkömmliche Griffelzeichnung durch eine neuartige Pinselmalerei zu unterstützen.

13.

Am gleichen Thema, dem Ruinenbild, hat Seghers die Versuche unternommen, den eigentümlichen Effekt des Nachtstücks der „Abtei von Rijnsburg“ in dem normalen Schwarzdruck zu er-

reichen. Die fragmentarische Radierung „Schloßruine“ (Tafel 7 oben) ist uns ein Zeugnis der Ratlosigkeit, in der er seiner noch nicht durchbegriffenen Aufgabe gegenübertrat.

Sieht man den Mittagsflimmer über dieser Landschaft, der jeden festen Umriß aufzulockern scheint, sodaß die Kronen der Gebüsche und der Bäume, die abgebrochenen Stämme und das alte Schloß, wie hitzeschwirrend in der Atmosphäre zu verdunsten scheinen, so ist man allzuleicht verführt, dies Blatt als einen Vorraum des Pointillismus zu bezeichnen und es als wirkungsvollbewußtes Werk zu würdigen.

Doch augenfällige Inkonsequenzen durchkreuzen die einhellige Vibration der Zeichnung. Den raumdurchwirkenden Lichtschwingungen wurden verschiedene Gebilde der Radierung fremdartig entzogen: Das auf den lichtzerlösten Turm gefuschte Dach, der Fremdkörper des schwarzen Plankenzaunes, schließlich das dichtgewobene Schraffurnetz vor dem klaren Himmel. Wie ist die Starrheit dieser Formen zu begründen?

Bei problematischen Erzeugnissen der Griffelkunst muß sich der Kritiker anschaulich vergewissern, wie jenes negative Bild gewirkt hat, das der Radierer während seiner Arbeit, sich auf dem Aetzgrunde entwickeln sah. Denn manche graphische Unfolgerichtigkeit erklärt sich als ein Denkfehler des Künstlers, der sich bei der notwendigen Transposition der negativen Plattenzeichnung zum Formenpositiv des Druckbildes verrechnete.

Die Camera-Aufnahme mit dem Umkehr-Prisma (Tafel 7 unten) vermittelt uns die wertvolle Erkenntnis des auf dem Aetzgrund ursprünglich gebotenen Formbestandes. Sofort erweist sich das Zusammenstimmen der „Schloßruine“ mit dem Nachtstück der „Abtei“ und deren enggeperchtem Formendickicht:

Alle pointillistische Zerfaserung wird durch die harte Finsternis des Grundes energisch eingedichtet und konturenhaft umpreßt. Die durch die Helligkeit zu Scheinbildern zersetzten Formen sammeln sich zu leibhaftig runder Fülle: Das ganz vereinzelt aufzüngelnde Fasergras wird struppich dichter Rasenboden. Die Büsche und die Stämme scheinen ausgewölbt, das vorhin flächig ausgespannte in den Raum getreten.

Ich wage die Vermutung auszusprechen, daß dieses ursprüngliche Negativ das eigentliche Leitbild des Radierers war und daß — so paradox es klingen mag — das mittagsgrelle Blatt „Die Schloßruine“ als *Nachtstück* in dem Druck erscheinen sollte. Ich denke mir sein technisches Verfahren solcher Art:

Als Seghers seine „Schloßruine“ auf den Aetzgrund ritzte, lag die „Abtei“ als Muster neben ihm. In seiner Absicht, den Weißfarbendruck des Vorbilds zu einem wirkungsgleichen Schwarzdruck umzukehren, ging er von einer theoretisch richtigen Erwägung aus, jedoch in deren praktischen Verwertung verstrickte er sich in ein Labyrinth des Irrtums.

Weißes Papier, statt jenes schwarzgefärbten; Schwarzdruck, an Stelle des Weißfarbendrucks, sollten zum Werkzeug einer Wirkung werden, die — analog dem Vorbild der „Abtei von Rijnsburg“ — *die Zeichnung hell von dunklem Grunde abhebt*.

Dort sind die Lichter weißgedruckte Aetzung, die Schatten ausgesparter Schwarzgrund des Papiers. Bei dem Experiment der „Schloßruine“ waren — in konsequenter Umkehrung — die Schatten tief zu ätzen und zu schwärzen, die Lichter aber derart auszusparen, daß sie als weiß durchscheinender Papiergrund in dem Bilde saßen.

Die fast konturenlose Zeichnung von Turm, Gemäuer, Stäm-

men und Gebüsch liegt in der Linie solcher Intentionen. Die schwarzen Flimmersprenkel in den Blätterkronen sind keine endgültige Kennzeichnung des Laubwerks, sondern bedeuten nur eine Markierung der in den Baumschlag eingestreuten Schattenflecke. Sie würden ihren eigentlichen Zweck, die Blätterbüschel plastisch auszurunden, dann erfüllen: Wenn das weitmaschige Schraffurennetz, das fragmentarisch über der Ruine hängt, die ganze Himmelsfläche überstriche und die verlorene Kontur des Laubwerks schlösse. Doch diese Schattenmaschen mußten Bruchstückbleiben: Ein Probeabzug mochte Seghers überzeugen, daß sein als nächtlich schwarz geplanter Himmel sich nur mit jener richtig kalkulierten Formation des Baumschlags einheitlich verquickte, doch daß die ganze untere Partie der Landschaft, das Bauwerk und die weite Wiesenfläche, sich dieser Bindungsmöglichkeit entzog.

An einer möglichst gleichgültigen Stelle, wie sie in jener Bretterwand geboten war, machte Hercules Seghers eine Probe, die helle Unterzone der Radierung auf den tiefschwarzen Generalbaß seines Himmels einzustimmen. Wie er an den zwei abgebrochenen Stämmen und weiter drüben an dem großen Baum, die ausgefallenen Konturen durch die von außen hergetragene Schwarzfolie ersetzte, zeigt uns in kleinem Ausschnitt das Verfahren, das dieses fehlgeglückte Blatt als einheitliches Formprinzip beherrschen sollte.

Als er die Aussichtslosigkeit dieses Versuchs erkannte, verlor er alle Lust an seiner Arbeit. Verdrossen stülpte er den Dachhelm auf den Turm als brüskten Ausdruck seiner übeln Laune. Er ist der Schlußpunkt unter ein mißbratenes Kapitel.

Demnach löst sich das Rätsel des befremdlichen Pointillismus in einer nüchternen Erkenntnis auf: Die „Schloßruine“ ist ein Zufalls-Kuriosum, ein nega-positives Zwitterbild.

4. Die Ruine mit dem Strauchwerk (Tafel 8) und der große Baum (Tafel 9).

Als unfreiwilliges Geständnis eines Fehlschlags hat Seghers das Experiment der „Schloßruine“ gleich einem aussichtslosen Kartenspiel verworfen. Jedoch der Abenteurer, der in Seghers steckte, versteifte sich mit der verrannten Leidenschaft des Spielers auf jene vorgefaßte Kalkulation, dem Schwarzdruck *auf dem Weg des Aussparens* eine präzise, weiße Zeichnung abzuwingen. Er ging aufs Neue an das Wagnis. In der „Ruine mit dem Strauchwerk“ glückte es. Zugleich jedoch erwog er, wie der Rückschlag seiner extravagant geratener „Schloßruine“ zu einer aussichtsvollen Chance umzuwerten sei.

Nicht, wie bisher, auf eine asphaltierte Platte, sondern unmittelbar aufs blanke Kupfer zeichnete Seghers dieses neue Bild und nicht das handwerksübliche Gerät von Stift und Nadel, sondern ein äußerst feiner Pinsel diente als Werkzeug seiner Arbeit: Der Retouchierpinsel des Mauerwerkes der Abtei von „Rijnsburg“. Mit ihm hat er die kleinen Kommata und Kringel der Halme, Fasern und Blattbüschel aufs Metall gemalt. (Wer es bezweifeln möchte, daß es möglich sei, so spinnenfein auf das Metall zu tuschen, der sehe einem Gillocheur bei seiner Arbeit zu.) *Den Pinsel hat er mit Asphalt getränkt, der säure-festen Harzmasse des Aetzgrunds.* — Nun war es ihm ein leichtes Lichter auszusparen: Denn bei der Aetzung blieben diese Harzpartikelchen bestehen, während das Scheidewasser alle Zwischenräume — die schwarzen Schatten auf dem Abdruck — in das Kupfer nagte. Jetzt hatte der Radierer es erreicht, daß alle Helligkeiten seiner Zeichnung in ausdrucksvoll artikulierter Linienform von dem durchschimmernden Papier bestritten werden.

Das ist der Fortschritt der „Ruine mit dem Strauchwerk“. Doch einen großen Mangel hat das Blatt: Es spielt die Gegensätze Schwarz und Weiß mit einer unerquicklich spröden Härte aus. Ihm fehlen alle mildernden Nuancen. Um diese Schroffheit zu vertuschen, bemalte Seghers den Kontur der Bäume mit einem wärmenden Siena-Braun und färbte den gesamten Himmel mit einem dämmerig in sich vertieften Königsblau¹¹.

Die letzte Staffel der Experimente des Radierers, zugleich den höchsten technischen Triumph, bedeutet uns sein wundersames Werk „Der große Baum“ (Tafel 9). Die atemstille Akribie des Kupferstechers, der die Radierung der „Abtei“ ertüftelte, verriemselt sich in diesem neuen Werk zu Formfinessen, die man nur als Kalligraphie der Wahnbesessenheit bezeichnen kann.

Technisch betrachtet ist „Der große Baum“ die Summe aller graphischen Erkenntnis des Radierers. Was er bisher noch nicht vermochte: Durch wiederholte Aetzung seiner Platte den Reichtum toniger Nuancen zu verleihen, ist auf dem Bild mit reifer Kunst verwirklicht. Von dichtem Schwarz zu trübem Eisengrau und weiter, über lockere Auflichtungen bis zu dem hellen Weiß des Druckpapiers spannt sich die Skala seiner graphischen Valeure.

Wie war dies technisch zu ermöglichen? Wir nehmen, wie bei der „Abtei von Rijnsburg“ an, daß die gesamte Zeichnung überpaust war. Doch diesmal nicht auf den Asphalt des Aetzgrunds, sondern geradewegs auf den Metallspiegel des Kupfers.

Die erste Arbeit des Radierers war, daß er mit dem asphaltgetränkten Pinsel alle hellsten Lichter — die Blätterspitzen, Rindennarben, Gräser, die Mauerrisse, Hausfirste und Ziegel, die Wellenkämme, Segel und das Küstenband — behutsam auf die Kupferplatte malte.

Dann blendete er beide Himmels-Ecken mit Schellack oder einem Wachsrand ab und legte seine Platte in das Aetzbad. Dadurch erhielt das Kupfer an den Stellen, welche die Pinselmalerei nicht asphaltierte, einen grauen Gesamtton.

Innerhalb dieser eisengrauen Fläche setzte er seine Pinselmalereien fort und deckte alle Formpartikel ab, die in dem Drucke grau erscheinen sollten. Dann ätzte er den Rest und als Ergebnis standen die schwarzen Schatten auf der Platte.

Zuvor noch hatte er den ganzen Landschaftsumriß sowie die Zwischenräume im Geäst des Baumes bis zu dem Meereshorizont mit einem feingespinnenen Schraffurnetz überzogen. Diese neutrale Gürtelzone hat den Zweck, zwischen der überdicht gedrängten Landschaftszeichnung und dem ganz wolkenleeren, kahlen Himmel eine Vermittelung zu stiften.

Als eine Meisterleistung der Radierungskunst bildet der „Große Baum“ Hercules Seghers' die reife Mitte seines Schaffens. Jedoch formphysiognomisch angesehen, weist die Erscheinung dieses Werkes schon einen Beigeschmack des Ueberdrusses, von morscher Ueberreife, fauligem Verstocken. Was soll nach solchen Formen kommen? Sind sie nach irgend einer Seite hin des Ausbaus fähig?

Man glaubt es nicht, angesichts des Gebildes dieses Baums, der formenprall vor leerem Himmel steht, als habe das gefräßige Gewächs die Atmosphäre gierig leergesogen und alles Leben ringsumher in sich gerafft. In sich verrollt, in sich zurückgekrochen, wuchert seine nach außen abgesperrte Form in einem inzüchtigen Binnenleben.

In dem stileinheitlich ganz fest geschlossenen Zyklus folgender Radierungen: Die Landschaft mit den römischen Ruinen — Die Aussicht aus dem Fenster — Die Abtei von Rijnsburg — Die

Schloßruine — Die Ruine mit dem Strauchwerk und Der große Baum — hat Seghers sich in eine Zwangs-Anschauungsform verrammt, die immer kleinspältiger ausgeschrotet, ihn schließlich mit dem Froste der Erstarrung überdrohte.

Doch in die Maulwurfsgänge dieser wühlerischen Form, die sich in lichtscheuer Hermetik abzuschließen strebte, sprengte die Vorsehung des Zufalls einen Ausweg.

In den Laboratorien der Griffelkünstler hat oftmals ein Versehen bei der Arbeit den überraschendsten Effekt erspielt. Ein Oelfleck oder Wassertropfen, der auf die säure-überspülte Platte fiel und sie mit seltsam chemischen Figurationen überkräuselte, ward manchmal schon zum Anstoß für Experimente, die graphisch originelle Werte zeitigten¹².

Ein derart unvorhergesehenes Ergebnis fiel Seghers in der „Schloßruine“ zu. Sie war zugleich ein Fehlschlag und ein Zufallstreffer. Als fehlgegangene Kalkulation hat er sie seiner Zeit schon im Entwurf verworfen. Doch die verwöhnte Reizbarkeit des Künstlers wurde von dem frappanten Blatte angelockt, das seine nachtgewohnten Augen mit unerwartet grellem Lichtschein überfiel. Und er bemühte sich, den zufällig gefundenen Formgedanken von allen Schlacken der Inkonsequenz zu säubern.

Diese Versuche zeitigten als erstes Werk die kleine Strichätzung „Ruine mit dem Durchblick“ (Tafel 10 oben). Wie eine graphische Methodisierung der Seh-Eindrücke eines Auges, das sich dem überscharfen Lichte blinzelnd anpaßt, mutet uns diese neue Zeichnung an, die eine stechend vordrängende Helligkeit in einem blinkernden Geflecht der Zeichnung auffängt.

Der Zufallsfund, durch Formzersplitterung bizarre graphische Effekte zu erzielen, weist sich auf der „Ruine mit dem Durch-

blick“ zu einem zweckbestimmten Eigentum verwandelt. Man muß die Rasenzeichnung jener „Schloßruine“ mit der des neuen Blatts zusammenhalten, um sich davon zu überzeugen, wie formbewußt sich diese Einarbeitung zugetragen hat.

Den Lückentreppen eines schlechtgedruckten Schriftspiegels vergleichbar, zogen sich auf der früheren Radierung, leere Kanäle durch das faserige Strichbild. Deswegen wirkt die Form der Wiese kümmerlich zerzaust.

Auf der „Ruine mit dem Durchblick“ heftet sich mitten in den Vordergrund ein Stacheldrahtgewirr von scharfen Kurven, locker in der Bewegung, doch präzise verspannt. Nach oben zu versprüht dies dornige Gebinde in spitzen Strauben und schwirrenden Punkten. In formgleicher Arabeske verdornen sich die kahlen Sträucher — auch dies ein Gegensatz zur „Schloßruine“, in der das Buschwerk mit dem Rasen nicht zusammenging. Zwischen den regen Flimmer dieser Formen spannt sich die spröde Starrheit eines Strichgitters: der Ruinenbau. Die Mauersteine sind so hart liniert, daß sich ihr scharfes Flechtwerk wie ein schneidendes Drahtnetz in das Auge preßt.

Vor allem unterscheidet sich die neue Zeichnung von dem Zufälligkeitsprodukt der „Schloßruine“ durch die behutsam kalkulierte Gleichgewichtigkeit der Landschaftsformen. Um der emporzügelnden Formbewegung ein festes Widerlager zu bereiten, wurden am untern Bildrand plumpe, schwarze Flecken gegenwichtig auf das Blatt gestreut. Sie gleichen den Bleistücken und den Eisenkugeln, welche ein Fischernetz im Wassergrund verankern.

Auf gleichem Formniveau wie die „Ruine mit dem Durchblick“ steht in dem lockern Formenschorf seiner Erscheinung, das kleine

Blatt „Schloß mit zwei hohen Türmen“ (Tafel 10 unten). Es ist ein zweiter, in dem Ausmaß noch bescheidener Schritt auf diesem neugebrochenen Steige, der sich alsbald zu einer breiten, hellen Straße weitete, die Seghers in die Welt der Hochgebirge führte.

14.

Das Naheliegende der heimatlichen Landschaft: Waldwege und Ruinen, eine Kapelle und zwei feste Schlösser, der große Baum und eine Fensteraussicht über Hausgärten und Firste auf die Norderkeerck, waren die Alltagsstoffe für die erste Hälfte seines Schaffens.

Die anfangs schüchtern anlaufende Kurve, mit der er diesen Stoffbereich umging, verfestigte sich eine Strecke lang zu einem stetig fortschreitenden Gange. Jedoch in unvorhersehbarem Unterbruch — dem Nachtstück der Abtei von Rijnsburg — verbohrt sie sich in die Finsternis der Tiefe. Die Wechselfälle der Experimente durchschüttern ihren unterirdischen Verlauf, der sich — in der Mikrologie des „Großen Baumes“ — um noch ein Klafter tiefer in das Dunkle wühlte. Dann brach sie plötzlich wieder an das Licht in den aufreizend flirrenden Gebilden zweier Werke, deren Formung sich uns bereits derart methodisiert erwies, daß sie zur Grundlegung für eine neue Straße dienen konnte.

Seghers hat seine Werke nicht datiert. Doch können wir das mit dem „Großen Baum“ erreichte Ende seiner ersten Schaffensperiode ungefähr errechnen. Die Norderkeerck, die der Radierer von einem Nordfenster der Lindengracht aus zeichnete, wurde nach dem Entwurf Hendrik de Keyzers von 1620—1623 in der West-Neustadt Amsterdams erbaut.

Da die zeitraubende Radierung „Die Abtei von Rijnsburg“

sicher nach diesem Kirchenbild entstanden ist, worauf erst langwierige Experimente das abschließende Werk des „Großen Baumes“ zeitigten, darf ich die letztgenannte, endgültige Schöpfung auf rund 1624 ansetzen.

5. Die Landschaft mit dem spitzen Felsen (Tafel II oben).

Nach einer scharf bemerkbaren Zäsur — die um beliebter Stilorganik willen nicht vorschnell überhaspelt werden darf — setzt mit der „Landschaft mit dem spitzen Felsen“ die zweite Schaffensphase des Radierers ein.

Technisch kennzeichnet deren Anbeginn eine Entspannung in den Handwerksgriffen: Das schlichte Strichätzungsverfahren hat die erklügelt kombinierte Technik der Kupfermalereien abgelöst. Diese Vereinfachung der Handwerkshabe hat die „Ruine mit dem Durchblick“ vorbereitet, doch nicht mit der energischen Oekonomie, die Seghers in der Folgezeit bewährte, durchgeführt.

Formal wird auf der Schwelle seines neuen Schaffens wohl der Gedanke des Pointillismus aufgegriffen, zugleich jedoch wird das bizarre Flimmerspiel der punktelnd aufgelösten Formen in seinem Tummelplatze eingeschränkt: Jedes Pointillé-Verfahren drängt, seinem Wesen nach, zur reinen Fläche. Seghers jedoch begehrt den tiefen Raum. In einer scharfen Klarheit der Konturen sucht er die weite Ferne zu umspannen. Nur noch als Diener für begrenzte Zwecke erkennt er den Pointillismus an.

Inhaltlich führen die Radierungen aus Seghers' zweiter Schaffensperiode in eine Holland fernegelegene Alpenwelt. Der enge Landschaftsumriß seiner frühen Werke weitete sich zu Perspektiven aus, darin die steilen Staffelungen der Gebirge — meist aus ganz hoher Vogelschau gezeichnet — den tiefgedehnten Horizont in mächtiger Befestigung umgürten.

Keines von Seghers' frühen Blättern kann sich der Machtvollkommenheit der Raumbeherrschung, wie sie die „Landschaft mit dem spitzen Felsen“ weist, zur Seite stellen. Baumeisterhaft verfügte der Radierer über die Elemente dieser Berglandschaft: In einer scharf ansteigenden Diagonale führt er ein kantiges Plateau empor, das tafelförmig abgeplattet als Sockel für den Felsenkegel dient, der — in dem ursprünglichen, stolzen Sinn des Wortes — sich auftürmt auf dem festgequaderten Massiv. Beim Schichtenbau und der Verklammerung der Einzelfelsen bevorzugt Seghers die robuste Form des rechten Winkels. Wo immer dieses Element erscheint, stiftet es eine streng gewalttätige, doch gesunde Ordnung.

Die gleiche Energie der Linienführung, die das Auge über die Anstiegskurve zu dem Gipfel zwang, treibt unsern Blick von dessen Höhe in die tiefe Ferne: In dreifach talwärts schnellender Kaskade treppt sich der Bergesumriß in den Hintergrund, wo ihn die Gleitbahn des Burghügelrandes auffängt und in die Ebene verebben läßt.

Auch jenen Fernblick auf der linken Seite gibt Seghers nicht so ohne weiteres dem Auge frei: Erst ist ein dichtes Strichgeknäuel zu durchfechten — dessen Dunkel wieder als Anker für die helle Höhe dient — dann zwingt er uns vorbei an schwarz verdürzten Tannen, an einem widerborstig schräg gelegten Zaun und an dem Flocken-Streusal eines großen Baumes. Nach Ueberwindung all der Hemmnisse empfinden wir den Durchbruch in die Ferne als Befreiung.

Pointillistisch aufgelöste Formen spielt Seghers nur ganz spärlich auf dem Blatte aus: Sie nisten in dem finsternen Gestrüpp und flimmern in der runden Blätterkrone und auf dem Felsensockel

rechts am Bildrand. Ganz in die vorderste Raumzone eingebaut, dienen sie als ein Filter für das Auge, als flächenhafte Ritarandos, welche die Tiefenflucht des Raumes zügeln.

Mit Absicht kennzeichnete ich an dieser frühesten Bekundung den Formenwandel in dem Schaffen Seghers'. Gerade im bescheidenen Format, das leicht zu kleinlicher Verzettelung verleitet, erweist sich die Ausweitung des raumanschaulichen Erlebens, die kühn erstarkte Formgesinnung des Radierers.

Wie aber ist der Umschwung zu erklären? Hat Seghers das Gebirge selbst gesehen? Von einer Alpenreise — wie sie etwa von Roland Savery überliefert ist — berichten die Urkunden seines Lebens nichts. Doch wissen wir, daß er im Lütticher Gebiet bewandert war. Er kannte jene unvermittelt aufgesteilten Felsen, die den Lauf der Maas in das Maastrichter Land begleiten. Die „Landschaft mit dem spitzen Felsen“, sowie die „Felsige Flußlandschaft“ (Tafel 12) sind Wiedergaben limburgischer und ostbrabantischer Gelände. Der „Talkessel“ (Tafel 13) ist beiden Landschaftsbildern in seiner handschriftlichen Haltung nächst verwandt. Motivisch führt dies Werk in fremde Lande. Es ist die Urform zu der „Großen Felslandschaft mit den vier Bäumen“ und Seghers' erstes ausgesprochenes Alpenbild.

15.

Als Wandertrieb und Fernenstreben bezeichne ich den seelischen Charakter seiner neuen Form, denn Seghers' Zeichnung rüstete zum Marsche: In buchtenweiten Bögen drängt sie sich zur Tiefe. In spitzen Winkeln fernenwärts gekeilt, in Serpentinaen zäh emporgewunden, durchschreitet sie in rastlosem Hinan den Raum bis zu den hochgebauten Horizonten (Tafel 16 u. 17).

Die Straße wird zum Sinnbild seines neuen Wollens: Saumpfade, die sich dicht an Abgrundrändern winden, Paßhöhenwege schleifenweit gekrümmt, Schluchtgassen durch zerfurchtes Tal gezogen bilden die Wanderbahnen seines Formverlangens, gewaltige Raamtiefen zu durchmessen. Als zweites Gleichnis dieses Fernstrebens führt er den Stromgang breiter Flüsse in sein Schaffen ein (Tafel 14 bis 23.)

Der ungestüme Andrang dieser Zeichenformen durchbohrt das Labyrinth der Hochgebirge in allen Zonen seines Staffelbaus. Kraft der Zerspaltung des zyklischen Massivs durch Breschen, Schneisen, Trichter, Lichtungen (Tafel 15 und 16) kraft der Verwühlungen der Erdenveste durch flatterige Wolkenschatten (Tafel 17 und 22) schafft Seghers ein so wildes Widerspiel der aufgerissenen Landschaftsformen, daß sie von den Erdwehen und dem Krampf ihrer Erschaffungsstunden noch durchschüttelt scheinen.

Daß die vulkanische Kosmogonie der Alpenschöpfungen des Seghers sich nur auf jenes landschaftliche Urbild gründe, das in den Maasgebirgen dargeboten war, ist bei der Geistesart des Künstlers ausgeschlossen. Bei seinem vorwiegend passiven Weltverhalten war ihm der Aufschwung zur Divination versagt. Das Wesen seiner Phantasie ist mehr Einbildungskraft als Vorstellungsvermögen: Er praegte sich, im Anschauen versunken, ein festes Denkbild der Naturerscheinung ein und den Charakter seines Gegenstands pflegte er analytisch auszudeuten, indem er ihn bis in die Einzelzelle individuierte. Das wirklichkeitsentbundene Erschauen, das stets zu idealischen Verallgemeinerungen strebt, war seinem Wesen nicht gegeben¹³.

Es ist demnach geboten anzunehmen, daß Seghers die Gebirgs-

welt selber sah und daß die Wucht ureigenen Erlebens sich jene turbulente Form erzwungen hat, in welcher seine Alpenbilder gären. Auf Grund der Jahresziffern in den Lebensurkunden des Seghers darf ich die Hypothese wagen, daß er im Jahre 1626 die Reise nach dem Süden angetreten hat:

Von 1614—1623 lebte er ohne Unterbruch in Amsterdam. Gerichtliche Heimsuchungen durch Schuldvogteien belegen diesen seinen Aufenthalt. Für die drei Jahre 1623—1626 ist das Verbleiben Seghers' nicht bekannt. Im Jahre 1626 war er laut Protokoll in Amsterdam. Für das Triennium von 1626—1629 fehlt uns hinwieder jedes Zeugnis.

Schwerlich vor 1624 wurde die Platte mit dem „Großen Baum“ vollendet, dies mühesame und verstockte Werk, an dem er sich in saumseliger Arbeit quälte. Es ist ein naheliegender Gedanke, daß Seghers sich aus dieser dumpfen Haft des Schaffens durch eine Reise ins Südniederland befreite, wo sich die eingepferchte Sinnlichkeit des Künstlers in den tief atemholenden Gebilden der limburgischen Landschaftsstudien entweitete. Dort angesichts der Maasgebirge konnte ihn das Verlangen überkommen, die Bergwelt ganz im großen zu erschauen. Bei seiner Rückkehr in die Heimatstadt mochte er sich zu einer Reise rüsten, welche ihn für die beiden nächsten Jahre das Land der Alpen selbst besuchen ließ.

Es ist aus streng stilkritischen Erwägungen gewiß, daß erst nach 1624 das Bergmotiv in seinem Schaffen auftaucht. Auch ist die ostbrabantische Vedute der „Felsigen Flußlandschaft“ (Tafel 12), in ihrer an die Alpenpanoramen des Bauern-Brueghel angelehnten Form der perspektivisch „komponierten“ Inszenierung, ganz sicher vor den freizügigen Werken der ursprung-eigenen Alpenansichten entstanden (Tafel 16, 17, 22).

6. Die Stadt mit den zwei Kirchtürmen (Tafel 14).

Diese Radierung ist ein Inbegriff aller Erlebnisschwingungen des Worts: Die Fremde. In einer tiefbestrickenden Verwirrung träufelnder Fasern, garnender Lianen, in federleicht gehauchtem Formenblust flittert die völlig lastentbundene Zeichnung. Dies Gaukelspiel bizarrer Landschaftsformen versinnlicht jenes schwankende Empfinden gewisser Reisetimmungen: Verwunderung, wie beinah vorgeahnt vertraut die unbekannte Landschaft uns begegnet, mischt sich mit dem erwartungsbangen Fremdgefühl, daß hinter einer jeden Wegeskrümmung sich eine abenteuerliche Ueerraschung berge. Aus dieser traumverworrenen Empfindung der staunenden Glückseligkeit, in der das zehrende Verlangen pocht ein Ungeahntes zu erleben, hat Seghers dieses zauberhafte Werk geschaffen, worin das überschwängliche Provence-Erlebnis Vincent van Goghs vorweggenommen scheint.

Die Zeichensprache der Radierung ist überredsam schmeichelnde Einflüsterung, das Abenteuer in der Fremde aufzuspüren. Verlockung ist das Wesen ihrer Form: Am Waldsaum lassen tiefgeneigte Zweige Laubwerk wie Blütenschauer niederflocken auf einen schlangenweich gekrümmten Pfad, der aus der Helligkeit des Vordergrundes in ungewisse Dämmerungen mündet. Die ferne Stadt am hellen Horizont gleicht einem halbentschleierten Geheimnis. Da solcherart das Ziel nur Ahnung bleibt, haftet an diesem Bild ein ungestillter Rest von Sehnsucht, den eine Unterstimme insgeheim durchschwingt: Das Heimgedenken. Denn Seghers hat in jene fremde Stadt zwei heimatliche Windmühlen gezeichnet, wie er sie in freispielender Erinnerung manchmal sogar in tiefe Täler baute, wo ihre völlig windgeschützten Flügel feiern (Tafel 17).

Das Wahrzeichen der holländischen Mühle, das er auf seinen Fremdenwanderungen in sich trug, erscheint mir als Symbol für Seghers' Schicksal. Die Ferne fragte und die Heimat sprach: „Wohin gehen wir? Immer nach hause.“ Wie in dem Zeichen des Novaliswortes das furchtbare Verhängnis über Seghers niederbrach, versuche ich in folgendem zu deuten.

16.

Der nur in abgelegenen Stätten nistete, tagscheu in Mauern und Ruinen sich verbarg — der schwerfällige Vogel des Hyperboreerlandes, erhob sich eines Tags aus seinem Horst und schickte sich zu einer Reise an. Den lockeren Geschwadern leichter Schwalben, die aus dem Nordland gegen Süden kreuzten, streifte er plumpen Fluges nach. Lichttaumelnd fuhr er in das fremde Land, aus hoher Vogelschau dessen Provinzen sichtigend. Doch als der Reisematte sich herniederließ um auszurasen, als sich die Fremde in ganz nahem Ring um seine Ruhestätte legte — der Felsenozean zusammenschumpfte zum Steingeschling zerrotteten Gerölls — da wachte in der selbstvergessenen Wander-Eule, das eingebürtige Bewußtsein ihres Wesens auf: Wie ihre Mauerheimat, nur ein etwas größer, schien ihr der Steinschutt jener Felsenklamm. Aus einem hin-fällig gewordenen Menschenbau war sie vor kurzer Frist ent-wichen. Nun kehrte sie in der Ruine einer von Gott erbauten Veste ein. In dieser gottverlassenen Wüste fand unser Fremdling seine zweite Heimat.

17.

Die Bergveduten aus dem niederländischen Südosten, die Alpen-szenerie des „Talkessels“, die quaderstark gefugten Blöcke der „Landschaft mit dem Wasserfall“ (Tafel 18), die wuchtig auf-

geschwungene Brüstung der Felswand der „Flußlandschaft mit dem Fahrweg“ (Tafel 21), weisen das Bild von kerngesunden Bergen in einem kraftvollen Gerüst der Darstellung¹⁴.

Jedoch drei von den hier genannten Werken liegen in einer zweiten Fassung vor, welche die Majestät des Urbilds schonungslos verzerrt:

Die kantenscharfe Umrißklarheit der „Landschaft mit dem spitzen Felsen“ (Tafel 11 oben) wurde auf Seghers' späterer Kopie (Tafel 11 unten) mit zähflüssigen Schatten überzogen, die auf dem schädelblanken Urgestein wie Moosflechten und Algenfasern wuchern. — Auf der nachträglichen Umarbeitung des Motivs der „Landschaft mit dem Wasserfall“ (Tafel 19) scheinen die hochgetürmten Felsen aus bröckeligem Muschelkalk erbaut. Gleich jenem altmodischen Spielwerk der Panoptiken: alpinen Panoramen, die aus Tuff und Schwamm in mühseliger Miniaturarbeit getüftelt und in grell theatralischem Effekt beleuchtet sind, mutet uns dieses Korkgebirge Seghers' an. Schließlich sind die ursprünglichen Bestände der „Felsigen Flußlandschaft mit dem Fahrweg“ (Tafel 21) im zweiten Plattenzustand grauenvoll verwildert. Die Platte wurde überscharf geätzt, so wirken alle Formen aus-sätzlich zerfressen. Den ausgenagten Umrißbahnen haftet ein widerlicher Ausdruck an, als sei das Angesicht der Felsen abgehäutet, daß man das tote Innere erschreckt gewahrt: Die eingeschrumpften Adern, trockenen Zellen und die erstorbenen Gewebe. Ein viertes Beispiel der entstellenden Verformung bietet uns der Vergleich der „Hügeligen Landschaft in die Höhe“ (Tafel 15) mit der raumanschaulich verwandten „Stadt mit Kirchtürmen“ (Taf. 14): Jenem unirdischen Verschweben, darin die zart zerlöste Vegetation des Waldsaums rankte, steht auf dem Nachbarbild ein

krustiger Morast der Formen gegenüber: Die ganze Bilderschei-
nung wirkt zerklebt. An allen Ecken bröckeln trockene Borken.
Der Weg, in zäher Saumsal ausgedehnt, ist wie von lockerm
Schorfe überhäuft. Die niedern Erdwellen des Wiesenbodens schei-
nen von rückgetretenen Gewässern schlammig eingefurcht. Als
wolle Seghers es bekräftigen, daß jener eigentümlich sieche Land-
schaftseindruck: fauliger Dürre nach der Ueberschwemmung, tat-
sächlich Leitbild dieses Werkes war, gab er den beiden Bäumen
die phantastische Erscheinung von Sumpfgespennern, die dem
Schlamm entkrochen sind.

Durch diese Bilderkette wird uns offenbar, daß die unseligen
Zwangsvorstellungen Seghers' neu erwachten und wieder in fort-
schreitender Entfremdung, die Welt vor seinem Blick entartete.
Was ihm von dem Erlebnis der Gebirge übrig blieb, war nach
anfänglich zutraulichem Ja ein ungeheuerliches Denkbild der Ver-
neinung: Eine zerkränkelte und von Mißhandlungen versehrte
Schöpfung, die sich in einer menschenleeren Landschaft des Ab-
sterbens und der Zermürbung offenbart. Wieder war er nach hoff-
nungsvoller Ich-Entweitung und reiseferner Welteroberung auf
sein einsam verunfruchtbares Ich zurückgestoßen. Zu der Be-
schwichtigung der neuen Not verschrieb er sich das schon be-
währte Mittel der Selbstbetäubung durch anhaltend überspann-
ten Fleiß. Jedoch die stumpfe Oede der verstockten Arbeit ward
bald zur neuen Unerträglichkeit. Um die Verlahmung in verdros-
sener Langeweile zu verscheuchen mußte er wieder zu dem Zufall-
spiel des ungewissen Experimentierens greifen¹⁵.

So hat die *via mala* seines inneren Weges in mühseligem Ser-
pentinengang Seghers zu dem fatalen Aussichtspunkt geleitet,
wo senkrecht unter ihm in engem Tal die Rijnsburger Abtei ver-

dämmerte und über ihm in weitem Horizont die kosmische Ruine der Gebirge starrte. Die Bilder einer unbewohnten Welt, die uns von Seghers' Wüstenreise Kunde geben, verketteten sich zur monotonen Reihe der Litaneien aus dem Buche Hiob:

„Wenn ich gleich lange harre, so ist doch die Wüste mein Haus und in Finsternis ist mein Bette gemacht. Die Verwesung heiße ich meinen Vater und die Würmer meine Mutter und Schwester. Wes soll ich harren? Und wer achtet mein Hoffen? Hinunter in die Hölle wird es fahren und mit mir in dem Staube liegen.“

18.

Der Rhythmengang in Seghers' Werkgeschichte läßt sich am klarsten an den Wandlungen seines raumanschaulichen Verhaltens schildern. Der Un-Raum stand am Anfang seines Schaffens: Als sich in einer weltunsicheren Schüchternheit Hercules Seghers im Beginne mühte, sein Raumerlebnis bildhaft durchzuklären, war eine wirre Halbheit sein Ergebnis, ein Schwanken zwischen Flächenhaftigkeit und Raumestiefe, was die Radierung „Haus im Walde“ (Tafel 3) eindeutig bezeugt. Am Mauerwerke der Ruinen (Tafel 4 und 6) tastete er sich in dem Raum zurecht. Dort lernte er die dritte Dimension in engbegrenztem Ausmaß zu besetzen. Das selbstgezimmerter Gerüst des starren Raumes wurde ihm bald zum drückenden Gefängnis. Jedoch trotz aller Schwerlast hoffnungslosen Kummers, darunter Seghers zu verzweifeln schien, als seine schaffende Freizügigkeit im Formendrangsall der „Abtei von Rijnsburg“ zu ersticken drohte, erwies sich jene bange erste Krise dennoch als zukunftsfrüchtige Inkubation: Das gruft-haft Enge seiner frühen Räume, wo Form der Nachbarform im Wege stand, wurde mit einer jähen Kraft durchsprengt und in

der schöpferisch gewaltigen Beschwingung, welche den Freigewordenen überkam, erhob er sich zu der Beherrschung weiter Landschaftsräume. Die kleine „Landschaft mit dem spitzen Felsen“, (Tafel 11) welche den Durchbruch in das Freie suggestiv versinnlicht, bildet die erste Station auf seinem Marsch, das Hochgebirge raumhaft zu durchmessen. Doch als er in unstäter Wanderung die Alpengrenze abgeschritten hatte, war seinem riesenhaft gereckten Ich der Spielplatz der Gebirge lästig eng geworden. So hat den Irregänger in dem Labyrinth der Alpen die zweite schwere Krise übermannt.

Wie sollte dem Verstiegene Rettung werden? Wenn selbst die Raum-Gewaltigkeit der Hochgebirge den Schöpfungswillen Seghers' nicht mehr stillte, so blieb ihm zur Erlösung nur der eine Weg: Das Bild der Raum-Unendlichkeit sich zu erzwingen, dahinzusinken in der Anschauung des grenzenlosen Sichverströmens ganz unabmeßbar hingedehter Raumbereiche. Man mag sich über die Paradoxie der Schicksalslenkung dieses Mannes wundern: Hercules Seghers hat im Alpenlande die Seelenform der Ebene entdeckt. Aus seinem gegenwärtigen Verzagen tauchte, erinnerungsgeboren, das Schaubild holländischen Tieflandes empor.

7. Die Landschaft mit dem Fichtenzweig (Tafel 23).

Dies Werk ist Sinnbild seiner Kettenfeier: Vorbei an Moosverhang und Flechtenschleier, die ihm die freie Fernensicht versperrten, hindurchgezwängt durch kantiges Gestein, dornige Fichtenstrünke überspringend, bahnt sich der ausgebrochene Flüchtling einen Weg, um jene freigeschwungene Straße zu erreichen, die in die grenzenlose Weite führt.

In dem form-eigentlichsten Sinne läßt er die Bergwelt hinter sich zurück, um in das still hinflutende Gelände der tiefen Ebene zu münden: Der wellig weichbewegte Horizontalismus gewann in diesem Bild die Oberhand und hat die schroffe Magerkeit der Felskonturen ganz an den rechten Rand zurückgedrängt. Jene Kulisse seitlicher Gebirge ist als der Zinsenrückstand zu bezeichnen, den Seghers dem Entdeckungslande schuldet, das ihm das Bild der Ebene erschloß. Als er sich später in die Hörigkeit der Majestät des Tieflandes begeben hatte, kündigte er den lästigen Tribut an das Gebirge.

Das Vorspiel zu der Alpenschöpfung Seghers' bildeten die Veduten Limburger Gebirge, die er vor seiner Ausreise durchwanderte. Wieder in einem limburgischen Landschaftswerk erkenne ich das Abklingen des Bergmotives und dessen Ueberleitung in das Thema Holland. Die „Große Landschaft mit dem Knüppelgeländer“ (Tafel 27) weist — jener „Landschaft mit dem Fichtenzweige“ nächst verwandt — noch die Kulissen steiler Felsentrampen, doch wächst im Gegensatz zu jenem Werk die Ebene in breiter Lagerung bis zu der Schwelle des Bildvordergrundes.

Die Binnenfassungen der Landschaft durch seitlich rahmende Versatzstücke wurden auf Seghers' späteren Bildern ausgetilgt und damit fiel die letzte Schranke zur reinen Raum-Verwirklichung der Ebene (Tafel 24 bis 26). Durch keine Rampe mehr gesperrt und überschritten, dehnt sich in tief geruhiger Einstimmigkeit das Flachland bis zum vordern Rahmenrande. Nur noch die Sicht aus steiler Vogelschau, wie sie so fernenweit kein holländischer Kirchturm je vermittelt, läßt uns an jene Felsenwarte denken, auf der die Raumunendlichkeit der Ebene zum ersten Mal in das Bewußtsein Seghers' trat.

Der ungewöhnlich hohe Augenpunkt läßt selbst die Landschaftsform des Vordergrundes ins Unbetretbare entrückt erscheinen. Weit außerhalb des dargestellten Raums ist jener Standort anzunehmen, von dem aus Seghers seine Landschaft schaute. Dadurch wird unser räumliches Empfinden angeregt, sich diese Sichtsstelle einzubilden. So potenzieren wir den Raumgehalt des Bildes um den imaginären zweiten Raum, der von der Grenze des Bildvordergrundes sich zum erdachten Schaupunkt des Beobachters erstreckt. Der Atem des Unendlichkeitsbewußtseins, der durch den Ruhetag der feiernden Gelände und durch die Windstille des Himmels wallt, findet am Zufallsrand des Rahmens keine Schranke. Er weitet sie in grenzenlosem Drang und strebt selbst jenen Scheinraum zu durchwesen, der vor der Schwelle seines Bildraums geistet¹⁶.

Die landschaftliche Raumbewegung wird von dem Künstler sorgsam rhythmisiert: Die dünne Spannung der horizontalen Fluchten durchsetzt er mit senkrechten oder schrägen Gegenwerten: Baumgärten und Alleen, Türmen, Mühlen, Segeln, welche als Fernenmarken für die Raumestiefe dienen. Vor allem liebt er den Bildvordergrund mit schrägen Formen zu durchqueren, sei dies das Ufer eines Flusses, eine Straße, ein Zaungeländer oder Hügelrain. Diese diagonale Dissonanz bringt die akkordische Einstimmigkeit der streng horizontalen Ordnung erst zur Geltung.

Auf seinem Bilde „Die Flußniederung“ (Tafel 25) ist dieses raumbelebende Prinzip diagonalen Kontrastierung mit zielbewußter Ueberlegenheit verwirklicht: Die Stetigkeit horizontaler Ausdehnung wird durch die Schleife eines blanken Flusses in flächenweiten Unterbrechungen zerspannt und die breithinge-

lagerte Gelassenheit des Landes zum spitzen Dreieck einer Landzunge zerschnitten. Das Vakuum der hellen Wasserfläche — das durch die eingestreuten kleinen Schiffe nur desto kahler, desto öder wirkt — durchschweigt die Harmonie der Landschaftsformen gleich einer langgedehnten, tiefen Pause. Doch wie die Pause das symphonische Gewebe nur nach dem äußeren Schein formal entzweit, innerlich aber rhythmisch streng verbindet, wie sie ein unerlöster Klang durchseelt: So ist auf diesem raumdurchklärten Bilde die weitsäumig verschrägte Strömungsbucht rhythmisch in die Horizontalprofile der Ebene hineingespannt und deren harfenartige Besaitung durchbebt den Zwischenraum der Pause mit langgedehnten, leisen Schwingungen.

Dies Bild ist eine Meisterprobe seiner Kunst, das Instrument der Ebene zu stimmen. So gleichmäßig behutsam er zu Werke ging, hat er doch mit besonders stillem Eifer die sirrend hellen Saiten aufgespannt, welche als letzte in der Skala stehen: Die schwebend leis gezogenen Linien, die wie ein faserdünner Zwirn im Licht des klaren Himmels schwirren, sind uns ein Zeugnis für die Sorge Seghers', den Raumunendlichkeitsgedanken durch keine lastende Erinnerung an irdische Begrenztheit zu beschweren. Deshalb zerlöste er den Horizont, dies Sinnbild irdischer Umschränkung, zu einer spinnenfädig fein geritzten Strähne.

19.

Die Ebene, wo sich in unabmeßbarer Entfernung die Flucht der ewig laufenden Horizontalen mit der abstrakten Höhenwucht des Luftraums trifft, schien Seghers bald ein noch zu enges Sinnbild des Raumgedankens der Unendlichkeit. Um ihn zu transzendenter Idealität zu läutern, hat er den Erdenrest der

Tastbarkeit, des schauenden Begreifens abgetan. Das dreidimensionale Prädikat zerlösend, ließ er ein Scheinbild der Jenseitigkeit in völlig raum-entwordenen Radierungen erstehen.

8. Die kleinen Schiffe (Tafel 30) Die bemooste Tanne (Farbiges Titelbild).

Seghers' Radierungsfries „Die kleinen Schiffe“ ist nur in zwei Fragmenten überliefert. Um uns das Urbild zu vergegenwärtigen müssen wir das in Amsterdam verwahrte Blatt (Tafel 30 oben) links an die Dresdener Radierung (Tafel 30 unten) anfügen. Der große Zweimaster mit hohem Heck, der auf dem Amsterdamer Bild ganz links erscheint, kehrt auf dem Dresdener am rechten Rande wieder.

Die Schiffsflotille nimmt in loser Reihung die Mittelzone der Radierung ein. In einer streifenschmalen Anordnung besetzt sie deren ganze Breite, zugleich jedoch stuft sie sich in den Raum: Zwischen die breiten Fronten der Fregatten, die im Bildmittelfeld verankert sind, hat Seghers ferne huschende Geschwader als dünne Winzigkeiten eingestreut. Ganz luftig wie zerblasenes Spinnwebgewebe schwebt vor dem dunstig trüben Grund das Gitterwerk der Takelage. Im fahlen Nebelgrau der Atmosphäre hat sich die Linie des Horizontes aufgelöst. So schwimmen Meer und Himmel ineinander: Die Tiefenausdehnung der Wasserfläche schwankt mit dem Höhenwert des Luftraumes in eins zusammen. Die dritte Dimension ist ausgelöscht. Dadurch entsteht der wunderliche Schein: Es sei die lockere Flotille als ein noch irdisch überbliebenes Gebilde in rätselvoller Zwischen-Räumlichkeit in einen adimensionalen Raum hineingebaut.

Wieder auf einer ungewissen Schwelle zwischen dem dreidimen-

sionalen und dem absoluten Raum steht die Radierung: „Die bemooste Tanne“. Was hier noch Bindung an die Erde ist, der Wurzelgrund der Tanne in dem Hügel, wurde von Seghers seltsam widerrufen. Der Stamm verflimmert in der Atmosphäre. Durchscheinend löst er sich vom Rasen ab, als sei er im Vollzuge des Entwerdens. Der Eindruck des gewichtlosen Entschwebens, des immer steiler strebenden sich selbst Entsteigens wird durch die Gipfellosigkeit des Baumes verstärkt. Da seinen Aufdrang keine Schranke hält, mag er sich ins Unendliche erdehnen. Wohl häuft sich eine Last von Flechtenfasern und fransenwirrem Moos auf seinen Zweigen. Doch diese Bürde der Erdmüdigkeit wird abgestreift gleich einer welken Hülle. Sie kann die heimliche Erhebung der völlig ich-entbundenen Kreatur, die aus dem trüben Dunst der unteren Zone hinschwindet in die sanfte Dämmerung, mit keiner Hemmung mehr beschweren¹⁷.

„Wenn das dritte Prinzip dieser materialischen Welt zerbrechen und in seinen Aether aufgehen wird, dann bleiben von aller Kreatur, von allen Gewächsen und von allem, was ans Licht gekommen ist, Schatten, auch die Schatten aller Worte und Werke; sie sind unbegreiflich, ohne Verstand und Erkenntnis, gleichwie ein Nichts.“ Zum stillen Heimgang der Geschöpfe, wie ihn Jakob Böhme in seinen „Drei Prinzipien göttlichen Wesens“ offenbart, scheint diese geisterhafte Zeichnung Seghers' hinzutasten.

Die Phantasmagorie der Alten Tanne ist uns ein Sinnbild jener seelischen Elevation, kraft deren Seghers sich dem dumpfen Zwange der inneren Zerknirschungen entrückte. Die chiliastische Bejahung und hoffnungsselige Geduld, das Reich der tausend Jahre zu erwarten, hat die apokalyptische Verneinung abgelöst. Wie sich die drohenden Verkündigungen der

Propheten stets in der evangelisch milden Tröstung der lautern Gottversöhntheit stillen, so Frieden im zerstörerischen Werk dieses Apokalyptikers der Landschaft die Bilder holländischen Landes, der Schiffe und der alten Tanne. Denkt man an Seghers' starre Schicksalhaft und an die endgültige Katastrophe, die hinter diesen Werken droht, kann man sie nur dem Traum eines Gefangenen vergleichen: Chimärischem Entschweben aus den Mauern, dem um so trister das Erwachen folgt. Doch während er in völliger Entselbstung, dem Scheinbild hingegeben diese Werke schuf, schien die unfriedsame Vereinsamung zu einer heiteren Trösteinsamkeit verwandelt. Die seelische Beschwichtigung und Stillung, die sich in diesen Bildern offenbart, möchte ich in die Worte des Jesaias fassen: „Und zu der Zeit, wenn dir der Herr Ruhe geben wird von deinem Jammer und von dem harten Dienst, darin du gewesen bist, so wirst du ein solch Lied anheben und sagen: Nun ruhet doch alle Welt und ist stille und jauchzet fröhlich. Auch freuen sich die Tannen über dir und die Zedern vom Libanon“.

20.

Die Größe der Welt: Gleich dem Nolaner Pilger in der Hymne Schillers währte sie Seghers schwärmend zu durchmessen, bis er im schwebend fortbewegten All die Strandegrenze „wo kein Hauch mehr weht“ ersehele. Da er, als Künstler, in anschauendem Erleben, das ewig bildlos aller Anschauung Entzogene erspüren wollte, zugleich zu unerbittlich auf das Letzte drang, als daß er sich beim Scheinbild eines Scheinbildes befriedigt hätte, zerrann dem ins Unendliche Verstiegenen sein Ziel: das Absolute in das reine Nichts.

Die suggestiven Perspektivekniffe zur Potenzierung seiner Raumbäude ins Imaginäre; der paradoxe Schlich, den Rahmen derart auszunützen, daß seine Grenze Grenzenlosigkeit erzeugt; die eigenartige Magie der formenden Entformung oder umgekehrt graphischer Wirkungen durch Nichtbezeichnung und was er sonst noch an Methoden fand, *durch Nichts das All im Bilde anzudeuten* — der ganze Aufwand seiner hohen Kunst zerbrach an Seghers' letztem, kühnsten Wollen, das aller Form Entwordene zu bilden.

Er wollte — um die Terminologie des Nicolaus Cusanus zu verwenden, die noch für Giordano Bruno bindend war — ein Bild der lauterer Essenz erzwingen und blieb (das Kunstgesetz war seine Schranke) am Existentiellen haften. Ihn hielt es in der Minderwertigkeit eines interminaten All, der „schlechten“ Welt-Unendlichkeit, während er zu dem infiniten Wesen Gottes strebte.

Als er nach dieser grandiosen Selbstentfaltung zurücksank auf sein karg umgrenztes Ich, verlor er noch den letzten Talisman, der ihn aus den vergangenen Zusammenbrüchen rettete: Sein virtuoses Kunstvermögen. Erst diese dritte, letzte Krise stellte die Kunst des Seghers selbst in Frage: Was half ihm seine weise Meisterschaft, dem harten Kupfer und dem scharfen Stahl sowie der walzenschweren Druckerpresse die hauchhaft schwebeliebesten Gebilde abzulisten, wenn die auf stillste Schwingungen gestimmte Form sein jenseitiges Wunschbild nicht zu fassen wußte?

Aus dieser niederschmetternden Enttäuschung des von dem letzten Halt Verlassenen, begreift man Seghers' wilde Grausamkeit, mit der er das betrügerische Werkzeug überfiel und rachsüchtig sein letztes Werk zerstörte.

9. Nochmals: Die große Felslandschaft mit den vier Bäumen
(Tafel 1 und 28 im Ausschnitt).

Die aufgeschreckte Hast der letzten Bilder, in denen Seghers' Form verwilderte, ist nur aus den Bewußtseinsinhalten der Panik deutbar. In seiner Rede von den letzten Dingen, dem Untergange von Jerusalem, spricht Christus von der Seelenangst der Menschen, denen ein jeder Weg zur Flucht zerrüttet ist, da alle Straßen wanken und zerfallen: „Aldann, wer in Judäa ist, der fliehe auf das Gebirge und wer darinnen ist, der weiche heraus, und wer auf dem Lande ist, der komme nicht hinein!“ Ratlosigkeit, des nicht mehr ein und aus: Flucht aus den Ebenen in die Gebirge und aus den Bergen in das flache Land. Nirgendmehr eine Stätte sicherer Zuflucht.

An dieses Wort der Schrift wird man erinnert, sieht man den Taumel in den Raumideen Seghers', der Flachland und Gebirge durcheinander stürzt, und jene fluchtbeschleunigende Aufpeitschung, in der er alle Formen seines Bildes foltert. Doch nicht nur im chaotisch Allgemeinen, sondern an einer raumanschaulichen Besonderheit, erkenne ich die panische Erregung des Radierers: Im Gegensatz zu seinen früheren Landschaften, bei denen er den Standort optischer Fixierung außerhalb seines Bildes angenommen hat und in entschlossener Perspektive die Raumzonen des Bildes statisch staffelte, scheint Seghers in der „Großen Felslandschaft mit den vier Bäumen“ in das dynamische Gewoge der Raumbewegung selbst hineingeschleudert. Das hat für seine Raumeswahrnehmung die Folge, daß nur ein Bruchteil der gesamten Landschaft als abgeschlossen überschaubar ihm vor Augen liegt, während das links nach vorne drängende Gebirge seitlich an ihm vorüberschnellt, ja ihn von hinten zu umzingeln droht.

Bis zu der Mündung der Moräne hat Seghers die gesamte Landschaftsform in dreidimensionaler Konzentration gestaltet. Jedoch das steile Felsenwerk am linken Rande zeigt eine schiefe Flächenhaftigkeit. Es ist der starren perspektivischen Erfassung ausgewichen, da es schon außerhalb des Sichtungswinkels, etwa in Schulterbreite des Radierers liegt. Sein Standort ist auf jenem schlammbedeckten Hügel vor dem belaubten Baume anzunehmen.

Seghers hat die rationale Stetigkeit monokularer Perspektive in dem Affekt der Raumbeängstigung durchbrochen, in jenem panisch furchtbeklommenen Gefühl seitwärts umstellt und hinterfaßt zu werden. Diese Besonderheit der Raumgestaltung ist ausdruckschaft desto bedeutsamer, als dieses letzte Landschaftswerk des Seghers aus einer Phantasieerinnerung geschaffen wurde, der nur die kleine Alpenstudie „Der Talkessel“ (Tafel 13) als notdürftige Stütze diente: So augennah umstanden ihn die Felsen, so dicht umdrängte ihn ihr Zingelwall, daß der in seiner Werkstatt Abgeschlossene argwöhnisch spähte ob nicht seitenwärts ein Steinschutt der Moräne ihn bedrohe oder ein Felsenhaupt herniederbreche.

Daß Seghers selbst in die chaotische Bewegtheit der Formenbrandung eingeschlungen wurde, kündigt uns seine Katastrophe an. Die schaffende Selbstherrlichkeit hat ihn verlassen. Mißtrauen in sich selbst zermürbte ihn. Die letzten großen Werke des Radierers sind nichts als selbstzerstörerisches Marodieren, ein ungeheuerlicher Raubbau an der eigenen Kraft und eine Plünderung der alten Formbestände, die er in seinen Alpenbildern sammelte. Es ist, als habe er sich selbst den Krieg erklärt, als habe eine abenteuernde Romantik wüster Freibeutereien ihn be-

fallen: Auf seiner „Landschaft mit den abgebrochenen Fichten“ (Tafel 28) gründet er eine Sperrfestung im Tal, welche den vordrängenden Weg verriegelt. Ein weitläufiges Zingelwerk von Mauern, mit Wachttürmen sehr wohl verwehrt, verschanzt das Tal in seiner ganzen Breite und staffelt sich in wiederholter Windung zur hügeligen Bastion am rechten Rand. Noch kühner wurde die Armierung der links gelegenen Felswand durchgeführt: In abenteuerlichen Zickzackbögen klebte er Mauern in die Felsenschroffen, welche das Sperrfort mit der hohen Burg verbinden. Raubritterhaft verwehrt er das Blachfeld, dessen Martererde wie kampferwühlt, zerborsten vor uns liegt. Das gelle Pathos der apokalyptischen Propheten: Krieg, Not und Plünderung und Reichsverwüstung, die Volksverschleppung in Exile, ist auf dem menschenleeren Werk des furiosen Seghers Form geworden.

In diesen seinen letzten Schöpfungen hat sich die Bühne seiner Ich-Tragödie bis in das Ungeheure erweitert. Und desto schriller hatte Hercules die Hesperiden-Schicksalsszene zu agieren: Wo er — der den Antäus in sich selbst erwürgte — das Firmament des Atlas auf die Schulter nimmt. Jedoch wie dieser Hercules die Rolle spielte, ward sie nur zur grotesken Travestie des Abenteurers der Heroenfabel: Denn als das eiserne Gewölbe der Himmelskugel ihn belastete, zerbrach das Erdreich unter seinen Füßen.

10. Die drei Bücher (Tafel 31).

Drei welk vergilbte und zermürbte Bücher, mit lockern Schließen, hager steiler Schrift, auf finstern Grund wie in die Nacht gelegt, sind uns das letzte Sinnbild des hermetischen Charakters von Seghers' insgesamter Griffelkunst. Sieht man das große Buch sich

öffnen, das wie ein fahler Mund das kleinere in sich hineinsaugt, so wähnt man sich in die verschwiegenste Begehung, die tote Dinge unter sich verrichten, eingedrungen. Es wissen und beschweigen diese Bücher die bange Sorge des Vereinsamten, als ihn die Stunde: darzustellen hieß. Dieses Gebot war voll von Bitternis und grimmend nahm er es entgegen, wie der Apokalyptiker auf Patmos: Nimm das Buch und verschling es.

Das ist mein Bild von Hercules Seghers, dem Verwitterungseligen, dem Bruder der Ruinen, dem Freund des Verfalles.

M A R G I N A L I E N

I. SEIN LEBEN IST ALS ANEKDOTE UEBERLIEFERT.

Samuel van Hoogstraten (1627—1678) der Dortrechter Maler, Dichter und Kunsttheoretiker, bietet in seiner „Inleyding tot de Hooge schoole der Schilderkonst“ (Rotterdam 1678 S. 312) — etwa ein Menschenalter nach dem Tode Seghers' — den anekdotisch aufgemachten Abriß seines Lebens und zwar in Form eines moralischen Exkurses unter der Überschrift: „Hoe zich een Konstenaer te traegen heeft tegens 't gewelt der Fortuine“ (Wie sich ein Künstler der Macht des Schicksals gegenüber zu verhalten hat). Dort liest man:

„Hierher paßt das Bild des ungeachteten und später in der Kunst berühmten Hercules Zegers; dieser blühte oder richtiger, verdorrte in meinen ersten grünen Jahren. Er war ein gewissenhafter und treffsicherer Beobachter, korrekt in seiner Zeichnung von Landschaften und Perspektiven, artigen und gewählten Bergen und Grotten und war schwanger von ganzen Provinzen, die er, in ihren unermeßlichen Gebieten, in seinen Gemälden und Druckbildern verwunderlich zu Tage gear. Er übte seine Kunst mit unvergleichlichem Eifer. Aber was half es? Es wollte niemand, so lange er lebte, seine Bilder ansehen: Korbweise brachten die Drucker seine Blätter zu den Fetthändlern, Butter und Seife darin einzupaeken und sie dienten fast alle zu Düten. Schließlich zeigte er einem amsterdamer Kunsthändler eine Kupferplatte, sein letztes Meisterwerk, um sie für ein geringes Geld ihm zu verkaufen. Doch was war der Erfolg? Der Händler beschwerte sich und wollte nicht einmal den Kaufwert des Kupfers bezahlen, sodaß der armselige Hercules trostlos mit seiner Platte heimkam. Dort druckte er noch ein paar Abzüge, dann schnitt er die Platte in Stücke und beteuerte, daß noch Liebhaber kämen, die vierzignal so viel für einen einzigen Abzug zahlten, als er für seine ganze Platte forderte. Ähnlich hat es sich auch begeben, denn jeder Abzug wurde mit sechzehn Dukaten bezahlt und man war glücklich, wenn man überhaupt einen bekam. Doch davon hat der arme Hercules nichts mehr gehabt, denn obwohl er seine Hemden und Leintücher bemalte und bedruckte, (denn er druckte auch Gemälde), blieb er doch mit all seinen Hausgenossen in der äußersten Armut, so daß sich seine unglückliche Frau beklagte, daß alles, was aus Leinwand war, bemalt oder bedruckt worden sei. Das nahm sich der trostlose Hercules so zu Herzen, daß er, da aller Rat zu Ende war, seinen Kummer im Wein betäuben wollte. Und eines Abends, als er mehr als sonst betrunken war, kam er nach Haus, stürzte die Treppe hinab und starb. Sein Tod öffnete allen Liebhabern die Augen, die von da an seine Werke derart schätzten, wie es ihnen gebührt und immer gebühren wird.“

2. AUS DEN ARCHIVEN STAMMEN EIN PAAR DATEN.

A. *Bredius* veröffentlichte im XVI. Jahrgang von *Oud Holland* (1898) wichtige Urkunden zu dem Leben Seghers':

In einem Kirchenbuchvermerke seiner Trauung vom 10. Januar 1615 wird Seghers als vierundzwanzigjährig erwähnt. Da eine zweite Urkunde vom 25. März 1623 ihn als ungefähr vierunddreißigjährig bezeichnet, ist sein Geburtsjahr 1589 oder 1590. Die Eltern kennt man nur nach ihrem Namen: Pieter und Cathalya Seghers. Hercules Seghers kam als ganz junger Mensch in Amsterdam als Schüler in die Werkstatt Coninxloos. Als dieser 1607 starb, erwarb sich Seghers beim Verkauf des Nachlasses ein Felsenlandschaftsbild in goldenem Rahmen, was uns die frühe Selbständigkeit des etwa sechzehnjährigen Seghers beweisen mag. 1612 führt ihn die Liste der Haarlemer St. Lucas-Gilde als ihr Mitglied. Zwei Jahre später beschäftigt er das Amsterdamer Gericht: Wegen Defloration und Schwängerung der Marritte Reyers wurde Seghers am 19. Dezember 1614 zu einer Abfindungssumme von 80 Gulden verurteilt, zugleich mit der Erziehungsfürsorge des Jungfernkindes belastet. Das Kind bekam den Namen Nelletje Hercules, und Seghers' Mutter übernahm die Alimentationsverpflichtung. Dieser Prozeß traf Hercules Seghers unmittelbar in seiner Ehe-Zurüstung mit Anneken van der Bruggen, einer schon vierzigjährigen Antwerpnerin. Am 27. Dezember verlobte sich der Vierundzwanzigjährige, am 10. Januar 1615 wurde er kirchlich getraut. Mehrere Urkunden belegen für die Zeit von 1614—1623 seinen ununterbrochenen Aufenthalt in Amsterdam. Fast alle diese Zeugnisse aus den Archiven bekunden Armutei und üble Schuldenwirtschaft. 1631 lebte er in Utrecht als Maler und Kunsthändler, dann — 1633 — kurze Zeit im Haag. Von dort aus kehrte er nach Amsterdam zurück, wo er bis zu seinem Tode gelebt hat.

Sein Sterbejahr ist dadurch zu errechnen: Im Jahre 1640 befanden sich 21 Bilder von Seghers bei einem Amsterdamer Händler, dessen Sammlungsbestand am 25. April taxiert wurde. Man hält die ungewöhnliche hohe Zahl von Bildern für Seghers' insgesamten Nachlaß. Ferner hat Rembrandt — was seit Jaro Springers Nachweis feststeht — seine berühmte Radierung „Die Landschaft mit den drei Bäumen“ auf eine früher von Seghers benützte Platte gezeichnet. Diese Radierung Rembrandts ist 1643 datiert. Die Platte Seghers' kam sicher erst nach dessen Tode in die Hände Rembrandts. Hercules Seghers muß demnach vor 1643 — allgemein nimmt man an im Jahre 1640 — gestorben sein.

3. DIE KUNSTGESCHICHTE UND DAS ERBE SEGHERS.

Wilhelm von Bode, der fast die ganze Reihe der bis heute bekannten Gemälde des Seghers aufgefunden und die, unter fremdem Namen laufenden Bilder ihrem

Urheber zurückgegeben hat, bot in drei grundlegenden Darstellungen die erste Würdigung von Seghers' Schaffen.

Bodes Aufsätze erschienen im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen Bd. XXIV, S. 179—196 (Berlin 1903); in seinem Sammelband zum Rembrandt-Jahre „Rembrandt und seine Zeitgenossen“ S. 103—120 (Leipzig 1906), schließlich in der erweiterten Bearbeitung des Rembrandtbuches: „Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen“ S. 146—161 (Leipzig 1917).

Faro Springer, der in den Jahren 1910—12 das graphische Gesamtwerk Seghers' publizierte, (Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft Berlin Bd. VIII, XIV und XVI) hat in mustergültiger Weise das Oeuvre des Radierers für die Wissenschaft erschlossen. Bis auf eine falsche Zuschreibung („Das Haus im Rund“ CS XXXIV) einige Irrtümer in der radiertechnischen Analyse und in der Platteninventarisierung und ein paar Unterlassungen (vgl. Anm. 7) ist sein mit größter Sorgfalt ausgearbeitetes „Verzeichnis der Radierungen des Hercules Seghers“ von einer zuverlässigen Korrektheit. Seit 1894 plante Springer eine umfassende Monographie des Künstlers. Doch ist er in dem Krieg gefallen, bevor dies Werk zu Ende gediehen war. Nur eine kritische Darstellung der Biographie des Seghers (von Paul Kristeller veröffentlicht) ist aus dem Nachlaß Springers erschienen. Sie bildet eine wertvolle Ergänzung zu dem „Verzeichnis der Radierungen“.

Da Springers Katalog die Werke Seghers' nicht nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, sondern nach ihren Gegenständen gliedert, ferner dem graphisch technischen Problem nur ganz wortkarge Anmerkungen widmet, die allzunknapp oft unverständlich sind, blieben die beiden wesentlichsten Fragen: Die Chronologie und die Technik der Radierungen des Seghers bis heute noch ganz ohne Klärung.

Vorliegender, erstmaliger Versuch, die Wirrnisse zu lichten, wurde hinsichtlich aller graphisch technischer Probleme durch *Alexander Friedrich*, den handwerklich aufs gründlichste erfahrenen Hamburger Radierer, durch graphische Experimente, wie auch durch wertvolle Beratung unterstützt. Alle fachwissenschaftlich aufschlußreichen Sonderfragen, die sich aus der gemeinsamen Bearbeitung des graphisch technischen Problems ergaben, hoffe ich in einem zusammen mit Alexander Friedrich herauszugebenden „Kritischen Katalog der Radierungen des Hercules Seghers“ der Kunstgeschichte darzubieten. Dankbar verzeichne ich die Anregungen, die *Alexander Friedrich* schon diesem Buche beigesteuert hat. Die graphisch technischen Erläuterungen folgender Radierungen: „Die große Ansicht der Abtei von Rijnsburg“ (S. 39—41), „Die Ruine mit dem Strauchwerk“ (S. 46) und „Der Große Baum“ (S. 47/8) ferner die in den Marginalien XI und XV verzeichneten Notizen, gehen auf Friedrichs Angaben zurück, während für jene

technische Hypothese zu der pseudopointillistischen „Schloßruine“ (S. 42—45) ich selbst die wissenschaftliche Verantwortung zu tragen habe.

Zu der bisher noch völlig unerschlossenen Individualität des Künstlers stammen wertvolle Beiträge von einem Manne, der Seghers' Namen nie erwähnte und vielleicht niemals eines seiner Werke sah: *Georg Simmel* hat in den drei, im Sammelbande „Philosophische Kultur“ (Leipzig 1919) vereinigten Aufsätzen: Das Abenteuer — Die Ruine — Die Alpen — zur Metaphysik von Seghers' Persönlichkeit und seiner Stoffe die wesentlichste Sinndeutung geboten.

4. HERCULES SEGHERS UND REMBRANDT.

Rembrandt besaß — laut Ausweis jenes Inventars, das 1656 bei dem Konkurs des Meisters aufgenommen wurde, sechs große Gemälde des Hercules Seghers. Als Maler bot ihm Seghers fruchtbare Anregung: Jene romantisch inszenierten Landschaftsbilder, die Rembrandt zwischen 1636 und 1640 malte, sind uns ein deutlicher Beweis, daß ihm erst durch die Einwirkung des Seghers, das wilde Pathos aufgewühlter Landschaften erschlossen wurde. (Vgl. Max Eisler: Rembrandt als Landschaftler, S. 188ff. München 1918.)

Außer diesen Gemälden hat Rembrandt nachweisbar zwei von Seghers vorbereitete Platten besessen: Die eine, ein graphisches Meisterwerk und nur dem „Großen Baum“ in der Finesse ihrer Durchführung vergleichbar, stellte „Tobias mit dem Engel“ dar. (CS I) Sie war nach einer Vorlage des Grafen Hendrik van Goudt (1585—1630) geschaffen, welche das gleichnamige (Londoner) Gemälde von Adam Elsheimer kopierte. In rücksichtslosem, brüskem Eingriff hat Rembrandt die zwei großen Hauptgestalten ausgetilgt und dem Geschick der Daphne überliefert, indem er sie zu einem Baum verwandelte, als Hintergrund zu einer kleinfigurigen Szene der „Flucht nach Aegypten“.

Die Originalradierung des Hercules Seghers zeigt eine durchgehende Maserung durch feingewebte, regelmäßige Schraffuren. Dies tüftelige Netzwerk hatte Seghers so erreicht, daß er einen ganz feinen Schleier über den Ätzgrund seiner Platte legte, der seine Musterung dem Harze übertrug. Die graphischen Retouchen, mit denen Rembrandt die ursprüngliche Formsubtilität verwüstete, sind einer von den zahlreichen Beweisen, wie fremd und ablehnend er den technischen Experimenten, die Seghers zu erklügeln liebte, gegenüberstand.

Die zweite Platte, welche Rembrandt in den „Drei Bäumen“ überarbeitete, wurde schon in der ersten Anmerkung erwähnt.

Die Frage des Verhältnisses von Rembrandt zu Seghers behandle ich ausführlich in dem zweiten Bande meines „Jungen Rembrandt“ (I. Band: Johann Georg van Vliet und Rembrandt. Heidelberg 1920), der Frühjahr 1922 erscheinen soll.

5. DIE PSYCHISCHE DEVASTATION

jenen Zentralbegriff der magischen Psychologie Emanuel Swedenborgs (*ödeläggelse* = *Verödung*) hätte ich außer durch die Strindberg-Parallele durch einen denkwürdigen Text aus *Thomas Carlyle* illustrieren können, der sich in dem Roman „Sartor Resartus“ findet. In dem Kapitel „Das ewige Nein“ schildert er die seelische Verwüstung eines Menschen, der abgesondert jeglicher Gemeinschaft, zerfallen mit der Schöpfung und der Gottheit, die Welt vor seinen Blicken sich entstellen sieht zu einem „dunklen, kupferfarbenen, mit Erdbeben und Wirbelstürmen schwangergehenden Firmament“, und der auf seiner irren Wanderung „durch steinige Hohlwege, von reißenden Gießbächen durchschnitene und von hohen Felswänden überhangene Engpässe, zwischen rauhen, zerrissenen Klüften und ungeheueren Felsblöcken“, mit den Fußstapfen des immer in die Fremde ausgestoßenen Flüchtlings „die Geschichte seiner Leiden auf die Erde schreibt“.

Vgl. *Sartor Resartus*, aus dem Englischen übersetzt von Thomas A. Fischer. S. 131, 137 u. 139 (Lpz. 1882).

6. EINSAMKEIT UND VERÄNDERUNG.

Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Berlin 1785 bis 1790. IV Bde. (Neudruck Insel Verlags. a. Bibl. d. Romane Bd. XXX S. 248-250.)

„Sich in das ganze Sein und Wesen eines andern hineindenken zu können, war oft sein Wunsch — wenn er so auf der Straße zuweilen dicht neben einem ganz fremden Menschen herging — so wurde ihm der Gedanke der Fremdheit dieses Menschen, der gänzlichen Unbewußtheit des einen von dem Namen und Schicksalen des andern so lebhaft, daß er sich so dicht es der Wohlstand erlaubte, an einen solchen Menschen andrängte, um auf einen Augenblick in seine Atmosphäre zu kommen und zu versuchen, ob er die Scheidewand nicht durchdringen könnte, welche die Erinnerungen und Gedanken dieses fremden Menschen von den seini-gen trennte.“

„Er stand oft stundenlang und sah so ein Kalb mit Kopf, Augen, Ohren, Mund und Nase an; und lehnte sich, wie er es bei fremden Menschen machte, so dicht als möglich an dasselbe an, oft mit dem törichten Wahn, ob es ihm nicht vielleicht möglich würde, sich nach und nach in das Wesen eines solchen Tieres hineinzudenken — und zuweilen vergaß er sich bei dem anhaltenden Betrachten desselben so sehr, daß er wirklich glaubte, auf einen Augenblick die Art des Daseins eines solchen Wesens empfunden zu haben.“

Vgl. hierzu die ausgezeichnet eindringliche Beschreibung dieses erlebnis-mäßigen Verhaltens, die *Ludwig Klages* in seinen „Prinzipien der Charakterologie“ (2. Aufl. Leipzig 1920) auf S. 71ff. geboten hat.

7. ANTONI WATERLOO UND SEGHERS' NACHLASS.

Der Katalog von Jaro Springer verzeichnet nur sechs Seghers-Platten, die Waterloo nach dessen Tode überarbeitet hat. Zunächst den zweiten Zustand folgender Radierungen, die uns durch Originalabzüge von dem ersten Plattenzustand als Werke Seghers' vollauthentisch überliefert sind: Die Schleusse (B 20). Die kleine Ansicht von Rhenen (B 90) und Das Flußufer (B 91). Ferner drei weitere, die nur in der Bearbeitung von Waterloo bekannt sind: Die Hütte im Mondlicht (B 39), Die helle Nacht (B 40) und Das Dorf im Tal (B 93).

Bei einer eingehenden Sichtung des Oeuvres von Antoni Waterloo gelang es mir, drei weitere Seghers-Platten nachzuweisen, von denen Urabzüge nicht erhalten sind: Außer der (Tafel II) reproduzierten „Schloßruine“ (B 2), den „Waldweg“ (B 1), die beide mit der Seghersschen „Kapelle“ (CS XXXV) einen format-einheitlichen Zyklus bilden; schließlich den „Waldrand“ (B 19), dessen Hintergrundgestaltung schon eine frühe Vorform zu dem Fernbild ist, das uns die „Stadt mit den vier Türmen“ (CS XXVI) weist.

8. HERCULES SEGHERS UND GILLIS VAN CONINXLOO.

Die Vordergrundkulissen überhängender Felsen oder ins Bild geschrägter kahler Stämme, wie sie sich häufig in dem Werke Seghers' finden, führt man auf eine Einwirkung van Coninxloos zurück. Doch solche Überschneidungsformen sind in dem Landschaftsbild der Alpen derart *naturunmittelbar* geboten, daß wo und wann man auch die Berge malte, dies Rahmenwerk stereotyp erscheint. Man sollte die formale Tradition in diesem Fall nicht überschätzen.

9. AUF GLEICHEM UND VERWANDTEM FORMNIVEAU

mit diesen Frühradierungen des Seghers stehen die folgenden, im Texte nicht besprochenen Blätter: „Das Schloß mit dem Brückentor“ (CS LV) „Die Landschaft mit der Eiche“ (CS XL) „Das Pferd“ (Tafel 32 oben) und „Der Totenkopf“ (Taf. 32 unten). An seinen „Torbogen“ ist formverwandtschaftlich die kraftvolle Radierung „Das Gehöft im Walde“ (CS XXXII) anzuschließen, auf deren Laubwerk-Formen Seghers viel später noch einmal zurückgriff, als er — gleichzeitig mit der „Alten Tanne“ (Titelbild) „Die beiden Laubbäume“ (CS XXXVIII) geschaffen hat.

10. DIE LANDSCHAFT MIT DEN ROEMISCHEN RUINEN.

Diese Bezeichnung Jaro Springers, wie die auf dieses Blatt bezügliche Notiz W. v. Bodes: „Ein Blatt des Amsterdamer Kabinetts mit einer weitläufigen Ruine, in welche Häuser mit flachen Dächern eingebaut sind, hat so ausgesprochen italienischen Charakter, daß wir annehmen müssen, der Künstler habe auch die

Alpen überschritten und Oberitalien gesehen,“ sind irrtümlich und aus verschiedenen Gründen ganz unhaltbar: Die Hintergrundbehandlung dieses Bildes ist der des „Großen Baumes“ nächst verwandt: Sie bietet einen weiten Ausblick über die baumbestandene Ebene auf den Horizont des Meeres. Die „Höhenzüge“ eines Hintergrundgebirges, die Jaro Springer zu erkennen glaubt, erweisen sich als Randspuren der Schellackdecke, womit — wie auf dem „Großen Baum“ — der Himmel abgeblendet wurde. Jedoch ganz abgesehen von dieser topographischen Unstimmigkeit, ist die Bezeichnung „Römische Ruinen“ deshalb falsch, da uns die Jahresdaten Seghers' nicht gestatten, ihn innerhalb der knappen Reisejahre (August 1626—1629) bis nach dem fernen Rom zu führen. Den formgeschichtlichen und psychologischen Zusammenhang, dem die Radierung Seghers' angehört, glaube ich eindeutig bestimmt zu haben. Schon vor der Reise nach dem Süden hatte Hercules Seghers das Ruinenthema, als seelisch überwunden, aufgegeben.

II. SEGHERS' RUINE MIT DEM STRAUCHWERK

ist in den Hauptpartien Asphaltmalerei. Doch sind die untern Umrandungen mit dichter Strichätzung aufgearbeitet. Gleichzeitig mit diesen Schraffuren an den Rändern hat Seghers auch den Vordergrund der Wiese mit ein paar vertikalen Nadelstrichen übergangen. Dies eines der zahlreichen Beispiele für jene irreführenden Kombinationen graphischen Verfahrens, welche Seghers liebte.

12. ZUFALLS-ERSPIELTE GRAPHISCHE EFFEKTE.

Die beiden Hauptbeispiele für eine unbeabsichtigte, starke Wirkung sind in dem Werk des Seghers folgende Radierungen: „Die Landschaft mit dem Wasserfall“ (II. Platte), wo mitten in den wolkenleeren Himmel ein großer Ölflecken gefallen ist, der auf dem Abzug wie eine verfinsterte Sonne über den Bergen hängt. Ferner die „Felsige Landschaft mit der Schiffstakelage“ (Tafel 17,) deren Rahenwerk von einer früheren, ganz großen Platte her stammt, welche von Seghers zerschnitten und in ihren Bruchstücken für spätere Radierungen verwendet wurde. Auch auf der ersten Fassung der „Landschaft mit dem Wasserfall“ (Tafel 18) stehen noch Spuren jener Segelschnüre. Daß von der ursprünglichen Platte kein einziger Abzug überliefert ist, bedeutet den empfindlichsten Verlust für eine Diagnose seines Weltverhaltens: Seghers' vertüfelte Genauigkeit, der mannigfach verriemselten Verschnürung des Takelagewerkes nachzuspüren, böte für sein verschrulltes Spintisieren die aufschlußreichste Illustration.

13. DEN VORGANG SCHOEPFERISCHER KONZEPTION BEI SEGHERS

denke ich mir dem *Ein-bildungs*prozesse analog verlaufend, wie ihn uns glaubwürdige Zeitgenossen von *Adam Elsheimer* überlieferten. Dieser Analogieschluß hat um so mehr Berechtigung, als wir Elsheimer als ein dem Seghers innerlich verwandtes Naturell bezeichnen dürfen. Wird uns doch sein Charakter so geschildert: „Er war jeder Gesellschaft Feind, meist trübsinnig und zur Einsamkeit geneigt. Zu seiner Erholung suchte er die abgelegensten Plätze und hielt sich meistens allein in Kirchen und verfallenen Ruinen auf; er war kaum zu bewegen, die Gesellschaft seiner Kunstgenossen und anderer aufzusuchen und glich beinahe einem zweiten Demokrit.“ (*Arnold Houbraken: Große Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Übersetzt von A. v. Wurzbach [Wien 1880] S.28.*) Wir danken *Joachim von Sandrart* (1606—1688) eine sehr überzeugende Beschreibung von Elsheimers anschaulicher Erarbeitung der Umwelt. Sie streift so dicht an Seghers' Wesensart, daß man in Sandrarts trefflicher Beobachtung der Analyse jenes seelischen Verhaltens zu begegnen glaubt, darin der „Große Baum“ von Seghers wurzelt. Sandrart schreibt:

„Also tiefsinnig verfärgigte Elsheimer seine Werke, denn sein Gedächtnis und Verstand war dergestalt abgerichtet, daß wenn er nur einige schöne Bäume angesehen, *vor welchen er oft halbe, ja ganze Tage gesessen oder gelegen, er selbige sich so fest eingebildet, daß er sie ohne Zeichnung zu Haus ganz völlig natürlich und ähnlich konnte nachmahlen*, wie unter anderem daran zu sehen, daß, nachdem er in Rom die Vignia Madama sich also imprimiert, er selbige ohne Zeichnung mit höchster Curiosität in seinen Landschaften auf das allerbeste gebracht, jeden Baum absonderlich nach seiner Art, an Stamm, Laub und Blättern, in allen Teilen erkenntlich.“ (Teutsche Akademie, Nürnberg 1675, II. Teil, 3. Buch, S. 295.)

Mancher Kunsthistoriker glaubt seinen kritischen Scharfsinn zu bewähren, wenn er derart tiefnotende Berichte über ein innerlich vertieftes Anschauungsverhalten, das seiner eigenen Flachheit unzugänglich ist, in das Gebiet der Fabelei verweist. Mir scheinen diese denkwürdigen Worte Sandrarts, sowie die zeitgenössischen Berichte über die Weltflucht Adam Elsheimers auf jenen seelischen Bereich zu deuten, in dem sich die elegische Beruhigung zum Quietismus der nachtridentiner Frömmigkeit begeben hat, der sich in einer eigenartig vor-rousseauischen Naturversenkung und einem Hange nach gepflegter Einsamkeit geäußert hat. Nur beiläufig erwähne ich die zahllosen Gemälde, die in jener Zeit das Einödleben frommer Büsser und tränenseliger Maria Magdalenen schildern, um desto nachdrücklicher auf einen Kunstzweig hinzuweisen, in dem die reine Landschaftskunst sich in den Dienst des quietistischen Gedankens stellte: Die sogenannte

Kirchenlandschaft. (Vgl. den Aufsatz von Karl Wörmann „Kirchenlandschaften“ im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII [1890] S. 337, der freilich nur ein äußerliches Inventar, ohne Versuch der Deutung jener Werke bietet.)

Besonders waren es die Maler der Niederländer Kolonie in Rom, an erster Stelle *Paulus Brill*, an welche jene Aufträge gelangten, die Kirchenwände mit Eremitagen auszuschnücken, darin beschauliche Anachoreten ihre gottseligen Robinsonaden leben. (Abbildungen in dem textlich tauben Buch von Anton Mayer: *Das Leben und die Werke der Brüder Matthäus und Paul Brill*. Leipzig 1910.) Die Niederländer Kolonisten standen in form- und inhaltlich unmittelbarer Nähe neben *Coninxloo*, durch den in dem Beginne seines Schaffens *Elsheimer* manche Anregung empfing. Und *Coninxloo*, der Inszenator der romantischen Idyllik von Waldbeschaulichkeit und Grottendämmer war *Seghers'* Amsterdamer Lehrmeister.

Dem Schüler aber blieb es vorbehalten, die müde Mode der Ruinenseligkeit und einer sanft verschwärmten Neigung, das Leben der Anachoreten zu erneuern, mit jener Weltverneinungs-Inbrunst des Apokalyptikers zu sprengen.

14. AUF GLEICHEM FORMNIVEAU

mit den bisher besprochenen Alpenbildern *Seghers'* steht die gesamte Kette der kleinen Hochgebirgsveduten, die *Springers* Katalog als Nummer XIII, XIV, XV, XVI, XVIII und XIX verzeichnet.

Die nachträglichen Umarbeitungen der Motive der „Landschaft mit dem spitzen Felsen“ (Tafel 11 unten), sowie der „Landschaft mit dem Wasserfall“ (Tafel 19) stehen zu ihren jeweiligen Urbildern (Tafel 11 oben und Tafel 18) grundsätzlich in dem gleichen Verhältnis, wie die „Große Ansicht der Abtei von *Rijnsburg*“ (Tafel 5) zur „kleinen Kirchenruine“ (Tafel 4). Wiederum ist die angespannte Fleißleistung der zunehmenden Verdichtung des Details bis zur vollendeten Atomisierung der Bildgesamtheit das formphysiognomische Merkmal für die zweiten Fassungen. Der entgültigen Platte seiner „Landschaft mit dem Wasserfall“ ist die radiertechnische Meisterleistung zweier Marinebilder anzureihen: „Das Schiff auf der bewegten See“ (CS 58) und „Der Seesturm“ (CS 59).

15. DIE NEUEN GRAPHISCHEN EXPERIMENTE

des Radierers bewegten sich um drei Probleme:

1. Die Ablösung des sog. „harten“ Aetzgrundes durch den „weichen“ Grund.
2. Die Ausbildung des Durchdrück- oder Vernis mou-Verfahrens.
3. Versuche mit zweiplattigem Farbendruck, die ihn zu der Entdeckung eines offsetdruckartigen Reproduktionsverfahrens führten.

Der „weiche“ Ätzgrund enthält im Gegensatz zum „harten“ mehr Unschlitt-Fett- und Talgzusatz und bietet dadurch für die feinsten Gravierinstrumente (z. B. Glashärchen, dünne Schweinsborsten usw.) eine geschmeidig aufzufurchende Radierungsfläche. Der widerstandszähere „harte“ Grund ließe sich mit derart feinen Nadeln nur teilweise durchreißen, sodaß die Säure nur Bruchstücke des jeweiligen Striches ätzte. Der „weiche“ Ätzgrund war, laut dem Zeugnis des *Abraham Bosse* im XVII. Jahrhundert wohl bekannt, doch da die klebrige weiche Masse durch unvorsichtiges Berühren nur allzuleicht beschädigt wurde, hat man ihn selten angewendet. (Vgl. A. Bosse: Radierbüchlein. Deutsche Übersetzung von G. A. Böckler, Nürnberg 1689 S. 72: „Hierbei hast du zu merken, daß du mit den Knöpfen an den Ärmeln nicht zu hart aufliegst und damit den Aetzgrund verderbest . . . hieraus ist sonderlich zu sehen, daß zwanzig Mal mehr Mühe ist, den weichen Firnis oder Aetzgrund zu erhalten (= intakt zu halten) als den harten und dieses ist die Ursache, daß ich solchen weichen Ätzgrund und Firnis quittierte.“)

Besondere Schwierigkeiten setzte der „weiche“ Aetzgrund dem Pausierverfahren entgegen. Bei der Pausierarbeit wurde das zu überpausende Zeichnungsblatt auf seiner Rückseite mit Röteln eingefärbt und auf die Platte gelegt. Bei dem Nachfahren der Konturen übertrug der Röteln deren Umrisse auf den Asphaltgrund. Nun bestand bei dem leimig weichen Grunde die Gefahr, daß das Pauspapier auf diesem kleben bliebe, oder beim Abziehen stellenweise risse, wodurch der Strich zerfranst sowie die einheitliche Zeichenform durchlöchert würde. (Vgl. A. Bosse a. a. O. S. 70.) Der einem kupferstecherhaften Ideal verschriebene Radierungskalligraph des XVII. Jahrhunderts pflegte mit derartigen Fehlformen behaftete Blätter zu verwerfen.

Hercules Seghers war der erste, der aus der Not des „weichen“ Grundes eine Tugend machte, indem er alle Unregelmäßigkeiten des zerfaserten Striches zu neuartigen graphischen Effekten umzuwerten wußte. (Beispiele: Tafel II unten und Tafel 16). Ausgehend von den Handwerksgriffen des Pausierens und dessen lockern Formergebnis auf dem „weichen“ Aetzgrund, entdeckte er das Vernis mou-Verfahren: *Nicht mehr zum Zweck der Überpausung sondern unmittelbar als freien Zeichengrund legte er ein Papierblatt auf den weichen Firnis. Durch diese mediale Schicht drückte er seine Zeichnung auf die Platte.* Derart erhielten seine Griffelstriche eine breitsäumige und weiche Borde, wie sie der Kreidezeichnung eigen ist.

Bei diesen graphischen Versuchen spielte die Stoffbeschaffenheit des Durchdrückpapiers eine große Rolle: War es, wie Büttenpapier, auf seiner Oberfläche stark gekörnt oder gerippt und leinwandhaft geriefelt, so prägte sich die Riefe-

lung des Musters der weichen Aetzgrundmasse ein und dies bewirkt die leinwandartige Durchfaserung der Zeichnung, die einige der auf Papier gedruckten Blätter Seghers' kennzeichnet. Gelegentlich hat der Radierer unter der Durchdrück-Zeichenfläche des Papiers noch eine Leinwand ausgebreitet, die ihr Gewebenetz dem Firnis übertrug. Das Hauptbeispiel ist die Radierung „Tobias mit dem Engel“ (CS I. Vgl. Anm. 4).

Das farbradierungstechnische Verfahren Seghers.

Zu dem verworrenen Problem der Farbradierung sei folgendes vermerkt: Daß Seghers wie Chr. le Blon drei Farbplatten (rot, gelb und blau) oder wie dessen Nachfolger noch eine vierte, schwarze benützte, ist völlig ausgeschlossen, da erst durch *Newtons* Theorie, daß alle Farbmischungen sich aus den Grundfarben Rot, Gelb und Blau zusammensetzen ließen, die wissenschaftliche Voraussetzung für die Entdeckung des le Blon geboten wurde. Jedoch hat Seghers seine farbigen Radierungen nicht nur durch jene primitiven Mittel: der farbigen Grundierung des Papiers vor dem Druck oder der Anmalung des Abzugs angefertigt. Vielmehr hat er — nach der grundlegenden Erkenntnis *Alexander Friedrichs* — tatsächlich zwei Platten und zwar im Sinn des Abklatsch-Umdruckes benützt. Folgendermaßen ging er zu Werke: Von einer auf normalem Weg geätzten Platte stellte er zunächst einen Schwarzdruck her. Auf das feuchte Papier des nassen Abzugs paßte er eine blanke Kupferplatte auf und zog hierauf Papier samt Platte durch die Presse. Dadurch erhielt er einen spiegelverkehrten Umdruck dieses Abzugs auf die zweite Platte. Sodaß die Zeichnung wieder *in dem gleichen Richtungssinn* als auf der ursprünglichen Platte auf seiner zweiten Platte stand. Nun setzte er in die Konturen dieser zweiten Platte parzellenweise seine Farben ein. Die erste Platte lieferte beim Druck die Zeichnung, die zweite diente als das Farbklichee.

Aus dieser umständlichen Methode des Abklatsch-Umdrucks leitet sich ein vereinfachtes Verfahren ab: Es läßt sich bereits nach dem ersten Abklatsch des Umdruckabzugs auf die Farbenplatte, auf letzterer die abgeklatschte Zeichnung mit kalter Nadel eingravieren, wodurch man ein für allemal die Zeichnungsmarken auf der Farbplatte festhält. Nun stehen die für die Einfärbung maßgebenden Konturen untilgbar auf der Farbenplatte fest und müssen nun nicht mehr für jeden Einzeldruck erneut auf die (nach ihrem Abdruck leergewordene) Farbenplatte übertragen werden. Dadurch, daß man den sonst beständig zu wiederholenden Abklatsch-Umdruck auf jenes einzige Mal beschränkt, beseitigt man die mißliche Begleiterscheinung des Verfahrens: den steten Wegfall des Papierabzuges, der die Konturen von der Zeichnungsplatte auf die Farbenplatte übertrug.

Das Druckverfahren mit zwei Kupferplatten

trägt sich folgendermaßen zu: Als erste wird die Farbenplatte durchgezogen, als zweite die Zeichnungsplatte durch die Walzen getrieben. Demnach steht nach dem ersten Durchzug lediglich die Farbe auf dem Papier. Erst bei dem zweiten wird die Zeichnung aufgedruckt. Der umgekehrte Weg ist unbeschreitbar, da durch den nachträglichen Farbaufdruck die Klarheit des Konturendrucks vermindert würde.

Daß Seghers den Abklatsch-Umdruck kannte

geht aus der „Landschaft mit der Schiffstakelage“ (Taf. 17) hervor. Dies Blatt kommt in einem ersten Zustand, der die Kaltnadelarbeiten der dunkeln Schattenpartien noch nicht aufweist, in einem derartigen Abklatsch-Umdruck vor, den Springer irrtümlich als „Wiederholung im Gegensinn“, als eine für sich stehende Radierung unter dem Titel: „Die felsige Landschaft mit einer Windmühle“ als Nr. VIII des Kataloges aufführt. Daß es sich um eine nachträgliche Kopie im Gegensinne handelt, ist jedoch völlig ausgeschlossen, da dieses zweite Blatt an manchen Stellen spiegelverkehrte (!) Spuren jener Schiffstakelage aufweist, die Seghers doch als reine Zufallswerte in eine neuradierte Platte keinesfalls übernommen hätte. Jaro Springers irrtümlich sogenannte „Felsige Landschaft mit einer Windmühle“ ist unbestreitbar ein Abklatschumdruck der „Landschaft mit der Schiffstakelage“. Freilich zeigt das technische Vorgehen Seghers' eine eigenartige Abweichung von dem normalen Wege des Zweiplattendruckes, zu der ihn die notwendige Vertuschung der störenden Fragmente jenes Takelagerwerkes zwang. Schon auf der Zeichnungsplatte selber hat Seghers seine Farben eingesetzt. Folgendermaßen kam die „Felsige Landschaft mit einer Windmühle“ zustande:

Seghers schwärzte die Plattenzeichnung der „Landschaft mit der Schiffstakelage“ auf dem normalen Wege ein. Dann überzog er diese Platte mit einer einheitlich gelbbraunen Farbe. Das Instrument, das ihm gestattete, die braune Färbung derart vorzunehmen, daß sie die eingeschwärzten Umrißfurchen nicht berührte, wird eine Buchdruckwalze gewesen sein. (Wie denn ausdrücklich zu vermerken ist, daß diese Art der Plattenfärbung dem *Buch- und Hochdruck* eigentümlich ist.) Ferner hat der Radierer sich bemüht, durch Pinselretouchen mit der braunen Farbe die Takelagereste zuzudecken, was ihm jedoch nicht ganz gelungen ist. Der einheitlich gelbbraunen Plattenfärbung hat er noch zahlreiche hellgelbe Lichter aufgesetzt. Den Himmel überstrich er mit einem hellen Bleigrau, durch das sich die braune Untermaalung beim Druck an manchen Stellen durchgepreßt hat. Nun druckte er die derart eingefärbte Platte auf Papier oder auf eine neue blanke Kupferplatte und zog dann diesen Abdruck auf Papier, bzw. seine zweite Platte ein zweitesmal zusammen mit einem Stück Leinwand durch die Presse.

Durch diesen Abklatsch-Umdruck wurde das Gelb teilweise zu einer breiigen Fleckigkeit ausgequetscht. Um diesen unscharfen Formen eine präzise Haltung zu verleihen, malte er mit demselben hellen Gelb etliche raupenartige Sprengel auf den Abzug, welche die Formverschwommenheit artikulieren. Demnach ist zwischen den ersten Zustand der Landschaft mit der „Schiffstakelage“ und dessen endgültigen Abklatschumdruck ein uns nicht überliefertes Zwischenstadium zu interpolieren, welches klischeeartig die sog. „Felsige Landschaft mit einer Windmühle“ erzeugte. Im Rahmen der farbradierungstechnischen Probleme des Hercules Seghers' spielt dieses denkwürdige Blatt die Rolle des entscheidenden Gelenkpunkts. Ohne nachträgliche Verunklärungen durch Auspolierungen, Kaltnadelkorrekturen, Neugrundierungen und Flächenretouches mit dem Pinsel usw. — wie sie den Stationenwandel der „Landschaft mit dem Wasserfall“ (Tafel 18 und 9) beinahe undurchsichtig machen — ist jene „Felsige Landschaft mit der Windmühle“ ein unumstößliches, eindeutig klares Dokument für das Zweiplattendruckverfahren des Radierers.

16. DIE BILDER HOLLAENDISCHER EBENEN

zeigen den fortschreitenden Abbau der steilen Vogelperspektive mit ihrem ungewöhnlich hochgezogenen Horizont, worin das Raumerlebnis seiner Alpenreise nachwirkt (Beispiele: Tafel 23 und 26) zu einer immer niedrigeren Ansetzung des Horizontes (Beispiele: Tafel 25 und 24), wie dies der Alltagsperspektive des holländischen Flachlandes entspricht. Auf Seghers beiden Ebenen-Veduten des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin nimmt das Festland nur etwa noch ein Viertel des gesamten Bildraums ein. In dieser endgültigen Form nieder horizontierten Ebenen wurde Herkules Seghers zum Begründer der durch Philipp de Koninck und Jakob van Ruisdael ausgebauten Schule der holländischen Tieflandsschilderung. Früheste Beispiele für die Ebenenvedute bilden im Schaffen Seghers' jenes kleine Blatt: „Die Landschaft mit der Eiche“ (CS XXXX) sowie der Hintergrund des „Pferdes“ (Tafel 32), Blätter die schon vor seiner Reise in den Süden entstanden sind. Deshalb mit Johanna de Jongh (Die holländische Landschaftsmalerei. Ihre Entstehung und Entwicklung, Berlin 1905, S. 100) anzunehmen, diese Berliner Gemälde gehörten Seghers' Frühzeit an, wäre eine stilgeschichtliche Absurdität. Die Annahme de Jonghs richtet sich selbst durch ihre mehr als fahrlässige Begründung. Sie schreibt: „Als Erzeugnisse der damaligen Landschaftskunst bezeichnen wir zwei Pano-ramenbilder in Berlin, sogenannte „Rijntjes“ (Rheinansichten), welche in derselben Zeit entstanden sein müssen, wie die in der Hinterlassenschaft eines 1627 verstorbenen Malers gefundenen „*cleyne reijntgens van Hercules Seghers*“. Nun

find man aber in besagtem Nachlaß gar keine *reijntgens* unsres Künstlers, sondern laut ausdrücklichem Inventarvermerk: *ruijntges*, zu deutsch: *Kleine Ruinenbilder*. (Vgl. Bredius a. a. O. S. 8: „22. Mei 1627 overleed (starb) de Kunstschilder Louys Rocourt. Op zijn atelier waren . . 2 cleyne *ruijntges* van Hercules Pieters [Seghers]“).

17. FUER DIE DATIERUNG DER BEMOOSTEN TANNE

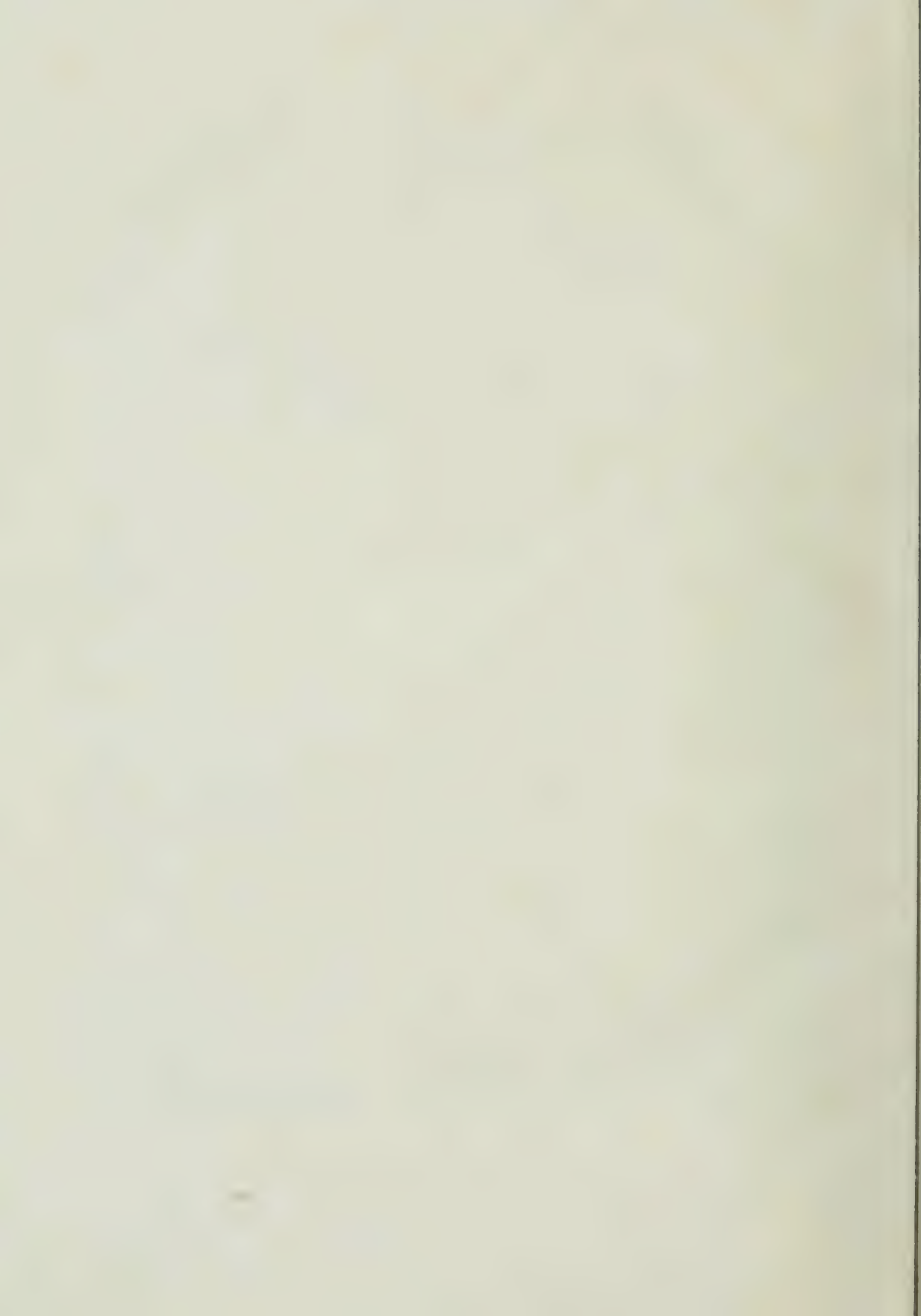
ergibt sich durch ein dieser Radierung formunmittelbar verwandtes Werk: Seghers Kopie der „Schusterwerkstätte“ des J. G. van Vliet ein Anhalt. Das Vlietsche Blatt zählt zu einem 1634/5 entstandenen Zyclus: „Die Handwerker“. Demnach gehört die „Tanne“ den letzten Lebensjahren des Radierers an. Auch die zwei weiteren figürlichen Kopien: „Die Beweinung Christi“ (CS 2) nach Hans Baldung Grien, und den „Tobias mit dem Engel“ (CS 1) nach Elsheimer-Goudt datiere ich in Seghers' letzte Jahre. Den großen Platten dieser letzten Phase, der „Großen Landschaft mit dem Knüppelgeländer“, (Tafel 27) der „Großen Landschaft mit den abgebrochenen Fichten“, (Tafel 28) der „Großen Felslandschaft mit den vier Bäumen“ (Tafel 1) ist eine vierte gewaltige Schöpfung anzureihen: „Die große Landschaft mit den Wasserfällen“, (CS XXX) die im verzweiflungsvollen Aufruhr ihrer Formen mit den zwei letztgenannten Werken dicht zusammengeht.

18. IST UNS EIN BILDNIS SEGHERS' UEBERLIEFERT?

„Eines der größten Rätsel bleibt noch stets ein oft vorkommendes, sehr wirkungsvolles Bild: Ein Mann mit großem Schlapphut vor hellem Hintergrund in einem großen Buche lesend. Smith beschreibt eine derartige Komposition nicht weniger als drei oder viermal und ich habe von mindestens sechs jetzt existierenden Exemplaren (z. B. Sir Frederik Cook — John G. Johnson — Comte de Bésenval) Kunde, für die der Name *K. Fabritius* der beliebteste ist. *Keines von ihnen zeigt ausgesprochen den Stil eines mir bekannten Rembrandtschülers oder gar des Meisters selbst*. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß alle Exemplare auf ein verschollenes Exemplar von Rembrandt zurückgehen. Es scheint ein Exemplar zu existieren, bzw. existiert zu haben mit der Jahreszahl 1643. Es ist sehr gut möglich, daß dieses Datum die Entstehungszeit richtig angibt.“

Mit diesen Worten beschreibt *Hofstede de Groot* in seinem „Kritischen Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Maler des 17. Jahrhunderts“ (Bd. VI, S. 468) ein Gemälde, das in dem übereinkömmlichen Rahmen holländischer Porträtkunst nicht zu bergen ist, und das sich aus dem Werke Rembrandts so fremdartig sondert, daß er als Schöpfer dieses Bildes nicht in Frage kommt.





Nur scheinbar fand dies Rätsel im Sinn von Hofstedes Vermutung eine Lösung, als *W. R. Valentiner* in seinem jüngst erschienenen Band: „Rembrandt. Wiedergefundene Gemälde“ (1910—20), Stuttgart 1921, Tafel 56, eine Marseiller Fassung dieses Bildes veröffentlichte, die tatsächlich die Signatur des Meisters, sowie eine noch strittige Datierung trägt. Über dem Buche an dem rechten Bildrand steht unter „Rembrandt“ eine ungewisse Zahl: 164(?), die Bredius als 1645 oder 48 ergänzen möchte und die nach Hofstede de Groot's Beschreibung auch 1643 heißen kann. Denn offenbar sind seine letzten Sätze auf die Marseiller Fassung zugemünzt, von der er irgendwelche „Kunde“ hatte. Jedoch ob die unklare letzte Ziffer nun 3, 5 oder 8 bedeuten mag: Das vierziger Jahrzehnt in Rembrandt's Schaffen gibt keinerlei stilkritische Berechtigung dieses so ganz abseitige Porträt in diese Jahreskette einzufügen.

Die Formgesinnung, die sich im Porträtwerk Rembrandt's, in dem in Frage stehenden Jahrzehnt bekundet, ist durch *Carl Neumann's* eindringliche Analyse endgültig dahin formuliert: Zwischen der derben Physiognomik seiner Frühbildnisse und der synthetischen Psychologie der Spätporträts (zwei wohl weltinhaltlich sehr weit getrennter Phasen, die sich jedoch in der Tendenz zur eindringlichen Individualisierung gleichen), stehen die Werke des in Frage kommenden Jahrzehnts mit einem grundverschiedenen Formcharakter: Sie streben eine *Entpersönlichung* des Porträtierten an, lösen die Spannung psychologischer Beobachtung, mindern das individuell Intime oder Ausdrucksvolle im Interesse der gleichförmig schön gestimmten Bildgesamtheit. Diese Desindividualisation des Dargestellten ergab sich aus der Goldtoninstrumentation der Bilder, welche alle Formen in einen weichen Dämmer samtener Akkorde hüllt. „In seinem Studium der Ausdrucksmittel kam Rembrandt wie von selbst an einen Punkt, wo ihm das Gegenständliche vor dem Wie der Ausführung zurücktrat, wo er, um alle Hindernisse dieses Bemühens auszuschalten, das Individualitätslose bevorzugte . . . Die Konjunktur seiner Laufbahn stellte also die größte Entfernung vom Porträt und seiner individualisierenden Aufgabe dar.“ (Carl Neumann: Rembrandt. 2. Auflage, Stuttgart 1905, S. 240/1. Einzelbeispiele dafür „wie Rembrandt dem psychologischen Individualisieren gelegentlich geradezu ausweicht“ S. 249ff., schließlich die eingehende Darstellung der farbigen Instrumentation der Bildnisse dieses Dezenniums S. 363ff.)

Nun steht uns in dem rätselvollen Werk des „Lesenden“ ein Bildniswerk von so frappantem malerischem Aufbau gegenüber, der keine Spur jenes goldbraunen Schmelzes weist, aus dessen Dämmerung der Meister die Helligkeit seiner Porträtgesichter hob, vielmehr im Gegenteil: den Dargestellten als Dunkelfolie vor einen hellen Hintergrund postiert, zugleich ein Bildniswerk von so abgründig tiefem Ausdruck, daß es im Rembrandtwerke als ein Fremdling wirkt.

Hofstedes Feststellung, daß dieses Bild weder den Stil eines bekannten Rembrandtschülers, „oder gar des Meisters selbst“ bekunde, gilt auch für das Marseiller Exemplar. Die Zuschreibung des Werkes an den Delfter Maler *Karel Fabritius* scheint durch die Eigenart der Farbkomposition: dunkler Figur auf hellem Grund begründet. Denn dieser früh verselbständigte Rembrandtschüler hat den farbkompositionellen Grundsatz seines Meisters: heller Figurenabhebung vor dunklem Grund verlassen und in sein Gegenteil verkehrt, wie er denn auch den Goldton preisgegeben hat, um dessen branstig überhitztes Qualmen durch eine reinliche Ernüchterung bläulich gekühlter Farben zu ersetzen. Einer rein formalistischen Erwägung kommt tatsächlich Karel Fabritius weit mehr als Rembrandt für die Autorschaft in Frage. Jedoch sobald man dessen Bildniswerke auf ihren seeleninhaltlichen Tiefgang prüft, zerfällt die nur formal gestützte Hypothese.

Das seltsame Porträt kommt, wie de Groot berichtet, in mindestens sechs Exemplaren vor. Dies deutet darauf hin, daß man dies Bildwerk, sei es um seiner neuartigen Form, sei es um der Person des Dargestellten willen, als etwas ungewöhnlich Fesselndes befand. Die bei dem Grafen Demandolx-Dedons zu Marseille aufbewahrte Fassung trägt den Namen Rembrandt. Ich glaube nicht daran, daß sie das Urbild ist, vielmehr vermute ich: *Daß dieses „Rembrandt“ vollsignierte Werk mit den gesamten anderen Kopien zurückgeht auf ein Selbstbildnis Hercules Seghers'*. Ob dieses Original verloren ging, oder ob eine der sechs Wiederholungen Seghers' authentisches Gemälde ist, vermag ich angesichts der Reproduktionen nicht zu sagen. (Das Bild der Sammlung Comte de Bésenval-Paris liegt in dem Kohledruck Braun-Dornachs, Nr. 16416 Imp. Folio vor. S. Johnsons Exemplar in Philadelphia wurde als Lichtdruck im *Connoisseur* Bd. XXII, S. 114 publiziert. Das Textbild dieses Buches bietet die Marseiller Fassung.)

Aus alten holländischen Inventaren wissen wir, daß Seghers auch Figurenbilder malte: Am 27. Juni 1655 wurde für 150 Gulden ein „Mariabeelt van Segers“, im Jahre 1662 wieder ein Madonnenbild: „Een lieve vrouwtie met en Kinnentie in den arm *lesende in een boeck* (!)“ — also eine Maria mit Kind *in einem Buche lesend* — aus J. Chr. de Backers Nachlaß in dem Haag versteigert. Auch sind die drei Kopien des Radierers nach Hans Baldung Grien, Hendrik van Goudt, Joh. Gg. van Vliet eindeutige Beweise, daß er die Wiedergabe körperlicher Form beherrschte.

Rembrandt besaß verschiedene Gemälde unsres Künstlers. Die Gegenstände dieser Bilder sind uns nicht bekannt. Ich wage die Vermutung anzudeuten, daß er ein Selbstbildnis des Seghers im Besitze hatte, das er — in dem Marseiller Exemplar — kopierte, oder, wie er bei Schülerwerken manchmal

verfuhr und wie er bei der Seghersschen Radierung „Tobias mit dem Engel“ vorgegangen war, vielleicht nur an gewissen Stellen retouchierte, und dann mit seinem Namen zeichnete. Die Fünzfzahl der erhaltenen Kopien erklärte sich aus Rembrandts Werkstattbrauch, den Schülern Musterbilder zum Kopieren vorzulegen.

Wie läßt sich diese Hypothese stützen? Einen exakten stilkritischen Unterbau kann ich zur Stunde nicht erstellen, da mir die Prüfung der in alle Welt zerstreuten Originale unterbunden ist. Zudem erbrächte selbst genaue Kenntnis der sechs verschiedenen Fassungen des Werkes, solange keines der Figurenbilder des Seghers sich zurückgefunden hat (welche den einzig tragfähigen Boden der Vergleichung böten), kaum eine wissenschaftlich bündige Gewißheit. Ja weiterhin: Tauchte auch die verschollene „Madonna in einem Buche lesend“ wieder auf, wer weiß, ob dies motivverwandte Werk uns weiterführte, da das Porträt, wie die „Bemooste Tanne“ ganz solitär im Schaffen Seghers' stehen kann. Nur einen Fingerzeig, von dem ich selbst gestehe, daß er nur eine kurze Strecke Weges in dieses Labyrinth der Problematik weist, will ich hier geben:

Auf der entscheidenden Radierung: „Die Abtei von Rijnsburg“ (Tafel 5), in deren unheimlicher Konzeption der bis dahin noch unerweckte Seghers zum ersten Male seinem Selbst begegnete, wandert die seltsame Figur des Nachtgängers (Abb. S. 32). Wenn man die Züge jenes Lesenden (Abb. S. 88) mit dem Gesicht des Nachtwandlers vergleicht, gewahrt man eine scharfe Ähnlichkeit ihrer ganz einmalig markanten Physiognomien: Der ins Genick zurückgestraffte Kopf; der lange, starke Rücken einer Nase, welche in einer tiefgekerbten Knorpelspitze endet; die angespannte Hagerkeit der Wangen; die tiefe Kummerfalte um den Mund; schließlich der spitze Bart, der ein sehr tiefgezogenes Kinn bedeckt: diese charakterstarken Formen des Gesichtes stimmen auf beiden Bildern dicht zusammen.

Und dann das Buch und dessen Haltung durch die Hand des Lesers: Mit einer brüskten Schonungslosigkeit, einem Gewaltszwang: die Essenz des Wortes handgreiflich zu packen, greift seine grobknochige Rechte in das Buch hinein. Der Daumen preßt sich auf die aufgeschlagene Seite und drückt ein Bündel Blätter dicht zusammen. Darunter bohrte sich der Zeigefinger in die Seiten, durch dessen Eingriff sich der Schnitt des Buches in klaffend aufgeschlitztem Maule öffnet. Ganz ähnlich ist der Mittelfinger in das Buch geklemmt. Durch den Dreifingergriff der derben Hand, gleichwie in einen Schraubstock eingespannt, krümmt sich das Buch in aufgewühlter Windung. Die Physiognomie der Lippenschwingung dieses Büchermundes — gewiß ein unverwechselbares Merkmal — kehrt in genauester Entsprechung auf den „Drei Büchern“ unsres Künstlers wieder. Die

Dämonie des wesenhaften Schauens, die sich in dieser einmaligen Auffassung des Buches offenbart, stand nur dem einen Seghers zu Gebote.

Doch nicht nur eine nachwägbar Ähnlichkeit des Lesenden mit jenem echten Wesensbilde unsres Künstlers läßt mich an den Gedanken eines Selbstbildnisses glauben: Sondern die aus dem seelischen Gehalt des Werks sich offenbarende Gewißheit, daß die hier dargestellte Physiognomie den Inbegriff der Lebenshaltung und Gebärde Hercules Seghers' derart wiedergibt, wie ihn nur eine Selbstdarstellung bieten kann, die eines ganzen Lebens letzte Summe zieht. Dies Prediger Gesicht, calvinisch haderhart; die Willensanspannung zu hartnäckigem Lesen, welche mit grausamer Genauigkeit die Worte prüft; der dichtgepreßte Mund, für den sich der Geschmack der Welt vergällte, schließlich die unerbittliche Gewalttat seiner harten Hand: Das sind für mich die Wesenszüge jenes Mannes, dessen Geist und Werk ich in die Worte des Johannes formulierte: „Nimm das Buch und verschling es.“

Ich widerstehe der Versuchung, das Bild des Lesenden eingehender zu deuten. Da alle äußeren, handgreiflich festen Stützen zu einer Möglichkeit des Überzeugens fehlen, meide ich eine Interpretation, welche als Überredung zu mißdeuten wäre. Ich nannte diese Arbeit einen physiognomischen Versuch. Demnach muß sie das hier Beschwiegene in jeder Zeile in sich schließen.

19. NACHWEIS DER SCHRIFTWORTE IN DIESEM BUCHE.

S. 12: Singularversion von Weisheit Salom. XVII 20/21. S. 16: Jeremias IV, 23—26. S. 37: Hiob XXX 5—7. S. 62: Hiob XVII 13—16. S. 69: Jesaias XIV 3/4 7/8. S. 71: Ev. Lucas XXI 21. S. 74: Offenbarung St. Joh. X 9.

Das Leitwort aus dem Hamlet Shakespeares (II. Akt), das abgekürzt vor diesem Buche steht, lautet in vollständiger Fassung:

„Es steht so verdrossen mit meinem Besinnen, daß dieses stattliche Gerüst, die Erde, mir nur ein kahles Vorgebirge scheint. Dieser herrliche Thronhimmel, die Luft, seht ihr, das schöne überhangende Firmament, dies majestätische, mit goldnem Feuer ausgelegte Dach, denkt euch, mir kommt es vor, wie eine Ansammlung von faulen, pestartigen Dünsten. Welch eine Meisterschöpfung ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft, wie unbegrenzt in seinen Fähigkeiten! in Haltung und Bewegung wie vollendet und bewundernswert! im Wirken, wie ähnlich einem Engel! im Begreifen, wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild aller sichtbaren Wesen! Und doch, was ist mir diese Quintessenz des Staubes! Der Mann ergötzt mich nicht und das Weib auch nicht!“

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Für die Titel und die nach mm bemessenen Formate der Radierungen wurde der Seghers-Catalog von Jaro Springer zu Grund gelegt, ebenso für die drucktechnischen Anmerkungen in nachfolgendem Verzeichnis. Der Sigel CS bedeutet C(atalog) S(pringer), die dahinter stehende römische Zahl die jeweilige Nummer dieses Kataloges.

AUF DEM UMSCHLAG.

Die hügelige Landschaft in die Höhe (Dresden). CS IV, 123×108. Blaugrüner Druck auf bräunlichem Papier.

DAS TITELBILD.

Die bemooste Tanne (Amsterdam), CS XXXVII, 169×98. Schwarzer Druck auf mit Ölfarbe grundiertem Papier: unten und oben blaugrau, in der Mitte rötlich.

IM TEXT.

Der Nachtwandler. Mikrophotographischer Ausschnitt (1:4^{1/4}) aus der Radierung „Die große Kirchenruine“ (CS LIV, Abb. Tafel 5). Neben Seite 32.

Rembrandt (?) „Lesender Mann mit Schlapphut“ (Oelgemälde auf Leinwand H 66,7; B 58,2). Besitzer: Comte de Demandolx-Dedons, Marseille. Neben Seite 88. Beide Textbilder werden in der 18. Marginalie besprochen.

IM TAFELTEIL.

1. *Die große Felslandschaft mit vier Bäumen* (London). CS XXVIII, 287×471. Schwarzer Druck auf weißem Papier. 1. Zustand.
2. oben
Die Kapelle (Amsterdam). CS XXXXV, 84×103. Schwarzer Druck auf weißem Papier.
unten
Die Ruine aus dem Werke Waterloos. Bartsch 2. 85×100. Schwarzer Druck auf weißem Papier.
3. oben
Das Häuschen im Walde (London). CS XXXXI, 105×95. Schwarzer Druck auf braun gefärbter Leinwand.
unten
Der Waldweg (Dresden). CS XXXXII, 102×133. Dunkelgrüner Druck auf rötlich gefärbtem Papier. Das Exemplar nach dem Druck im untern Teil grün getuscht.

4. *Die kleine Kirchenruine* (Dresden). CS LIII, 98×174. Schwarzer Druck auf dunkelgrau gefärbter Leinwand, das Exemplar graublau getuscht.
5. *Die große Kirchenruine* (Berlin). CS LIV, 200×319. Weißer Druck auf mit dem Pinsel dunkelbraun gefärbtem Papier.
6. *Der Torbogen* (Amsterdam). CS XXXXVIII. 185×123. Schwarzer Druck auf grau gefärbter Leinwand. Das Exemplar mit Ölfarbe stellenweise weiß erhöht.
7. oben
Die Schloßruine (London). CS LII, 138×212. Schwarzer Druck auf weißem Papier.
unten
Die Schloßruine: Umkehrprismatische Negativ-Aufnahme von Nr. 7.
8. *Die Ruine mit dem Strauchwerk* (Amsterdam). CS LI, 128×197. Schwarzer Druck auf weißem Papier. Der Himmel dunkelblau, die Baumkonturen braun getuscht.
9. *Der große Baum* (Dresden). CS XXXIX, 217×279. Eisengrauer Druck auf weißem Papier.
10. oben
Die Ruine mit dem Durchblick (Amsterdam). CS XXXXVII, 100×133. Schwarzer Druck auf graugefärbtem Papier.
unten
Das Schloß mit zwei hohen Türmen (Amsterdam). CS XXXXVI, 98×132. Schwarzer Druck auf graugefärbtem Papier.
11. oben
Die Landschaft mit dem spitzen Felsen (Wien). CS IX, 95×133. Schwarzer Druck auf bräunlichem Papier.
unten
Die Landschaft mit dem spitzen Felsen (Amsterdam). CS X, 123×173. Dunkelgrüner Druck auf weißem Papier.
12. *Die felsige Flußlandschaft* (Amsterdam). CS XXIV, 176×213. Schwarzer Druck auf weißem Papier.
13. *Der Talkessel* (Berlin). CS XII, 103×188. Schwarzer Druck auf weißem Papier.
14. *Die Stadt mit den zwei Kirchtürmen* (Berlin). CS V, 135×103. Schwarzer Druck auf weißem Papier.
15. *Die hügelige Landschaft in die Höhe* (Amsterdam). CS IV, 139×108. Schwarzer Druck auf weißem Papier.

16. *Die Landschaft mit dem Speerträger* (Amsterdam). CS VI, 159×139. Blauer Druck auf weißbläulich gefärbtem Papier.
17. *Die Landschaft mit der Schiffstakelage* (Dresden). CS VII, 167×153. Dunkelblauer Druck auf mit dem Pinsel gelbrötlich gefärbtem Papier.
18. *Die Landschaft mit dem Wasserfall* (Berlin). CS XX, 163×188. Blauer Druck auf mit dem Pinsel in Ölfarbe blauweißlich gefärbtem Papier. Die Vordergrundfelsen sind braun eingetuscht.
19. *Die Landschaft mit dem Wasserfall* (Dresden). CS XXII, 157×193. Brauner Druck auf weißem Papier. Das Exemplar ist bräunlich eingetuscht.
20. *Die felsige Flußlandschaft mit dem Fahrweg* (Amsterdam). CS XXV, 238×287. Grauschwarzer Druck auf bräunlichem Papier. Das Exemplar ist bemalt: der Himmel weißgrau, grüngelb der Vordergrund, graublau das Wasser. Die beiden Wanderer sind aufgemalt, nicht ursprünglich radiert.
21. *Die felsige Flußlandschaft mit dem Fahrweg* (Amsterdam). 165×248. Stark beschnitten. Schwarzer Druck auf weißem Papier. Unbemaltes Exemplar.
22. *Die felsige Landschaft mit dem Plateau* (London). CS XVII, 133×200. Blauer Druck auf weißem Papier.
23. *Die Landschaft mit dem Fichtenzweig* (Berlin). CS XI, 133×194. Grüner Druck auf hellgelblich gefärbtem Papier.
24. *Die kleine Ansicht von Rhenen* (Amsterdam). CS XXXIII, 79×209. Brauner Druck auf braun gefärbtem Papier. Oben stark beschnitten.
25. *Die Flußniederung* (London). CS XXXVI, 153×217. Schwarzer Druck auf weißem Papier.
26. *Das Flußufer* (London). CS XXXII, 111×207. Schwarzer Druck auf bläulichem Papier. Das Exemplar ist mit dem Pinsel eingetuscht: Wasser und Himmel blau, Bäume und Felder gelblich grün, die Häuser braun. Beschnittenes Exemplar.
27. *Die große Landschaft mit dem Knüppelgeländer* (Berlin). CS XXIX, 281×486. Blauer Druck auf weißem Papier. Die Platte stellenweise blau eingetuscht.
28. *Die große Landschaft mit den abgebrochenen Fichten* (London). CS XXVII, 282×407. Schwarzer Druck auf hellbraun gefärbtem Papier.
29. *Ausschnitt aus der „Großen Felslandschaft mit den vier Bäumen“* (Berlin). CS XXVIII, 231×316. Schwarzer Druck auf hellbraun gefärbtem Papier, an beiden Seiten und oben stark beschnitten.

30. *Die kleinen Schiffe*, CS LVI. Oben: Das Amsterdamer Exemplar (76×140). Schwarzer Druck auf blaugelblich gefärbtem Papier. Unten: Das Dresdener Exemplar (79×206). Schwarzer Druck auf mit Ölfarbe bläulich gefärbtem Papier. Beide Bilder sind Fragmente der gleichen Radierung, deren ursprüngliche Breite mindestens 320 mm betragen hat.
31. *Die drei Bücher* (Wien). CS LXII, 91×201. Schwarzbrauner Druck auf gelblicher Leinwand. Das Exemplar ist in den Schatten gelbbraun mit dem Pinsel getönt, der Hintergrund schwarz getuscht.
32. oben
Das Pferd (Amsterdam). CS LX, 105×96. Schwarzer Druck auf grau gefärbter Leinwand.
unten
Der Totenkopf (Amsterdam). CS LXI, 74×106. Schwarzer Druck auf grau gefärbter Leinwand.



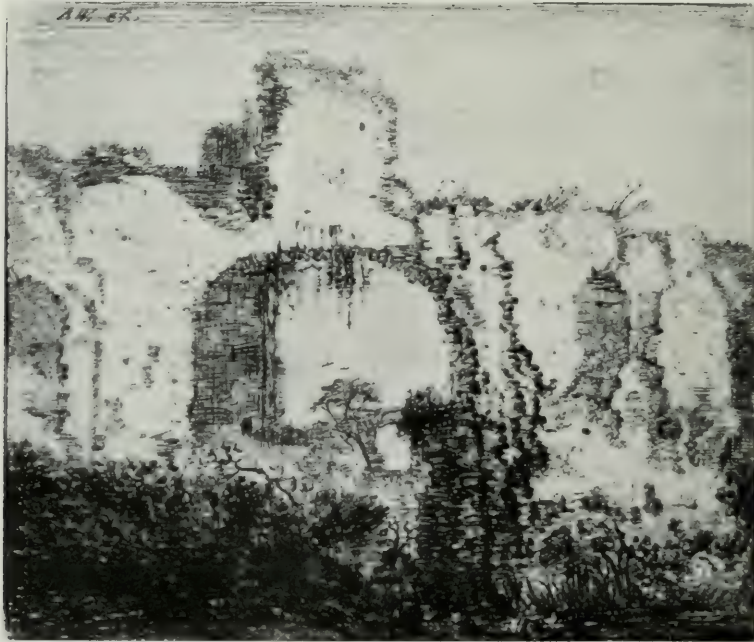
CS XXVIII

287X471



CS XXXV

84×103



Bartsch 2

85×100



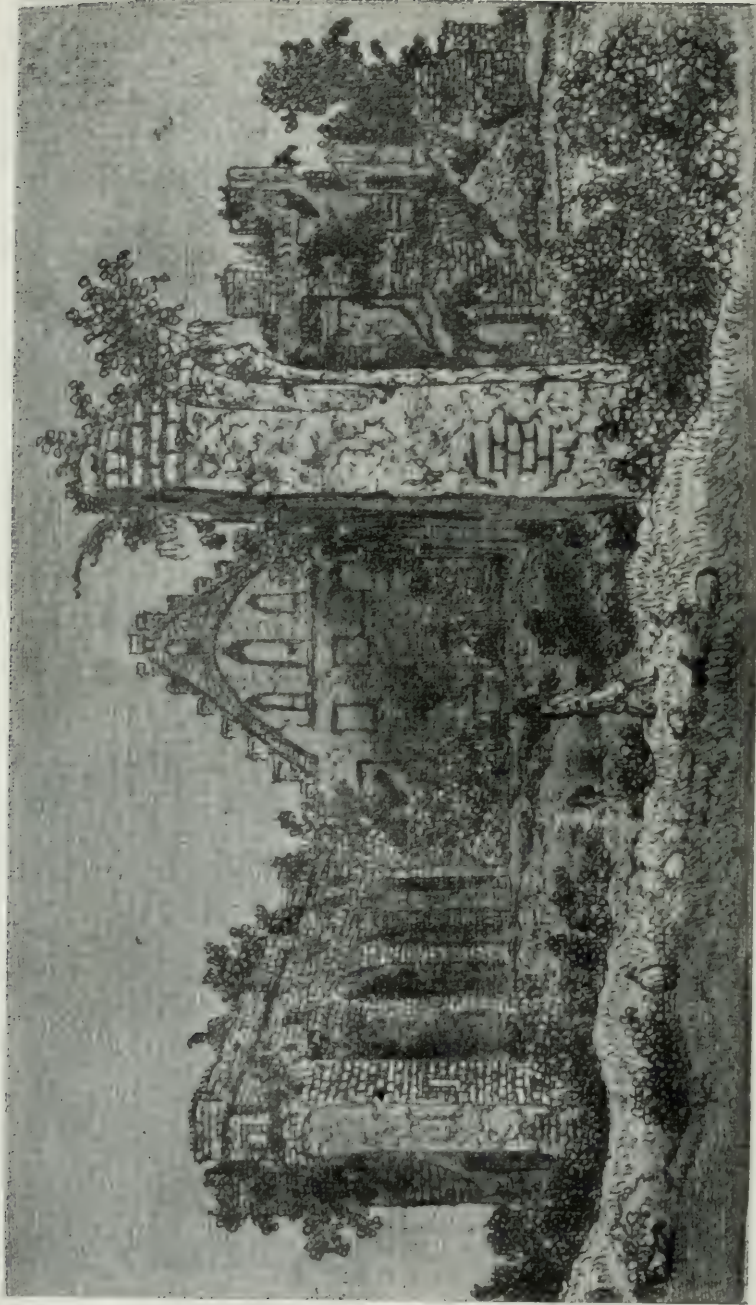
CS XXXXI

105X95



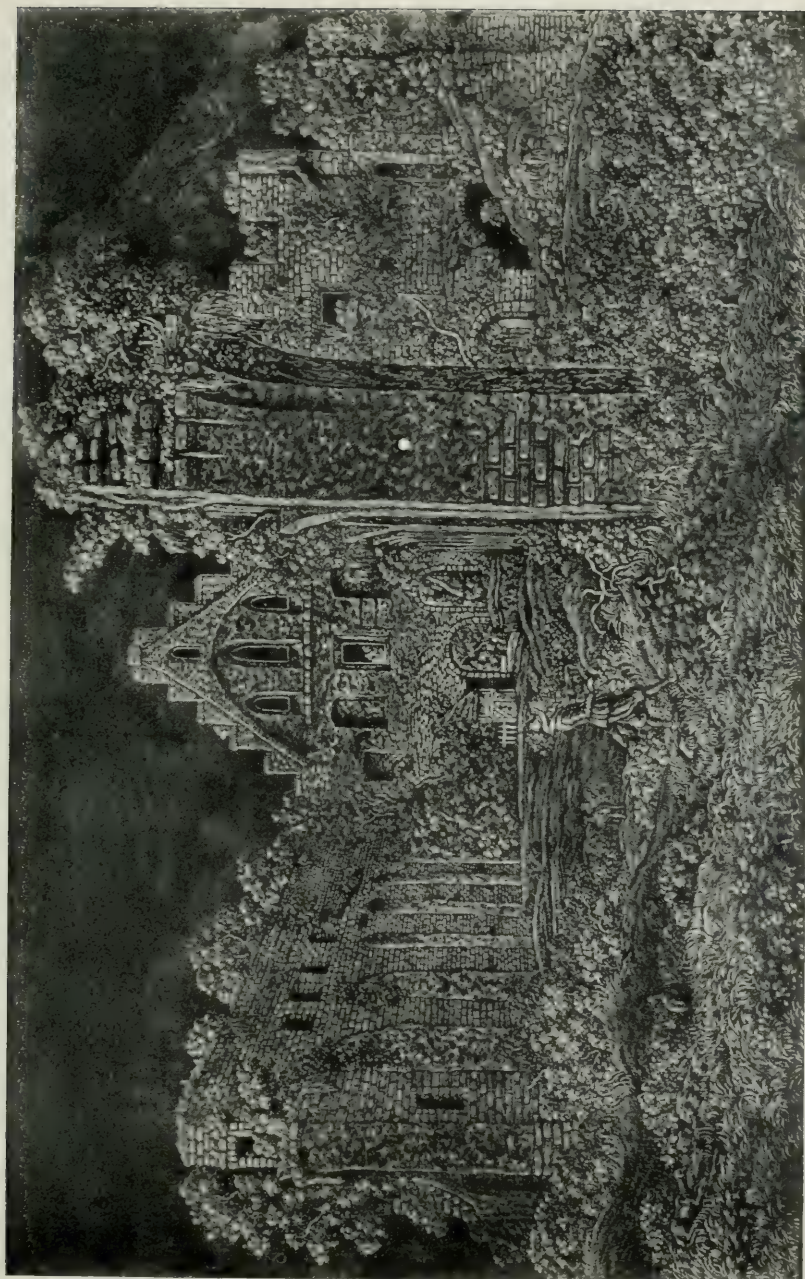
CS XXXXII

102X133



CS L.III

98X174



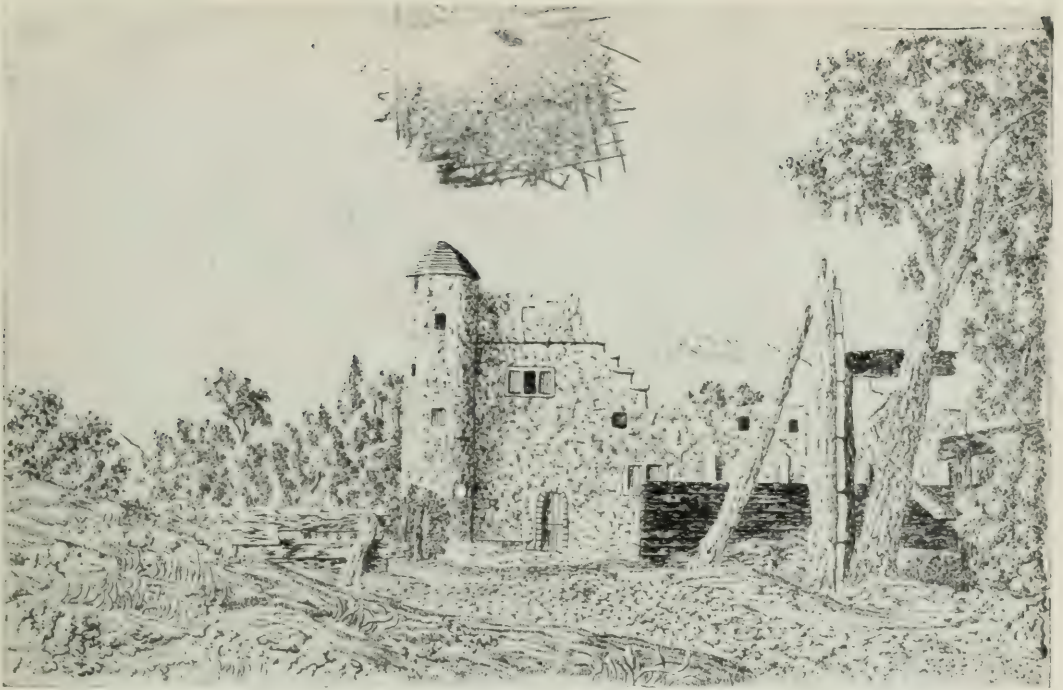
CS LIV

200X319



CS XXXXVIII

185×123



CS LII

138×212



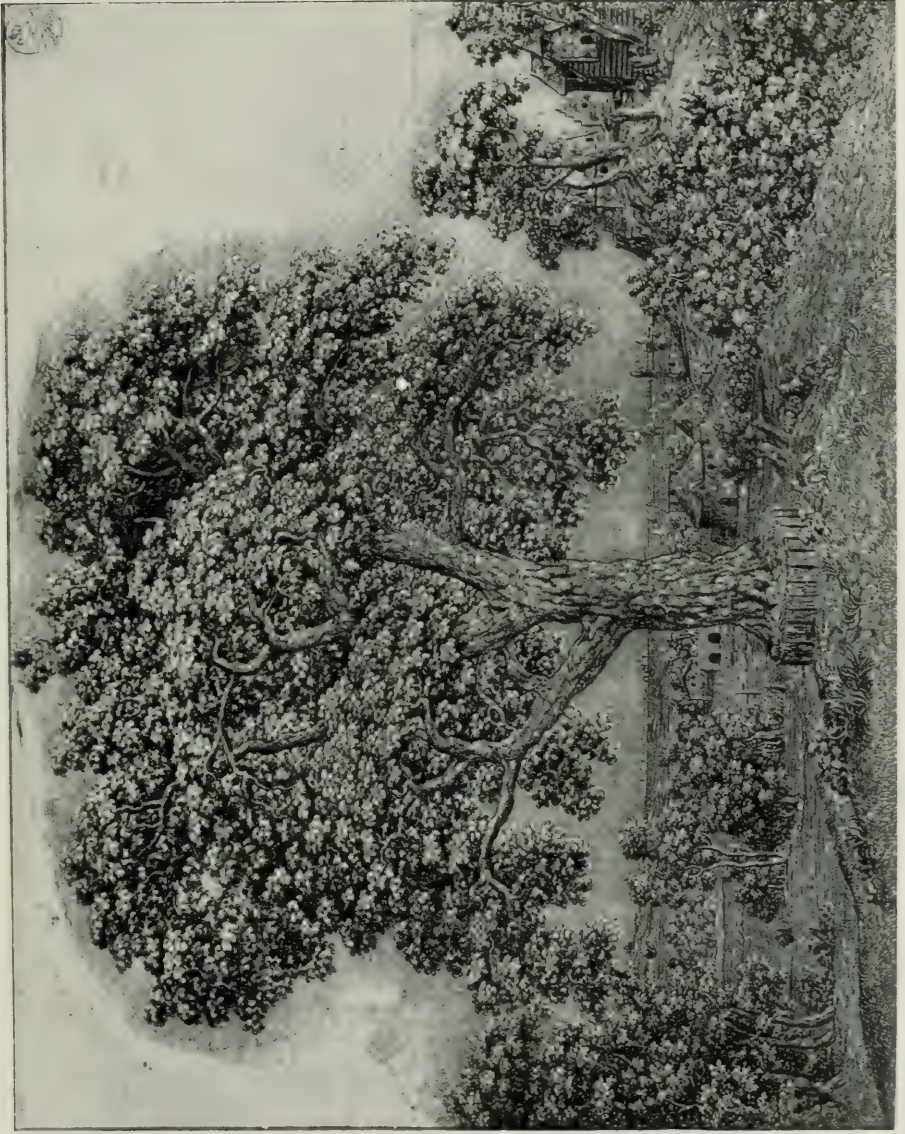
CS LII

138×212



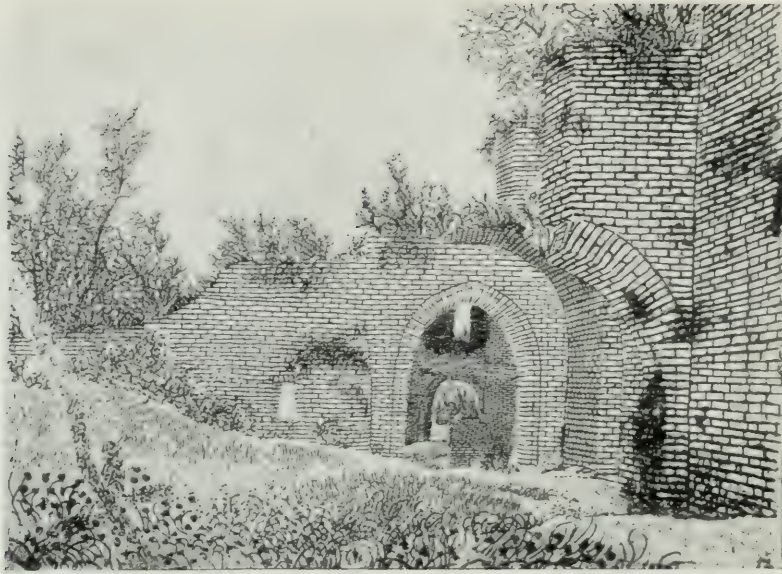
CS LI

128X197



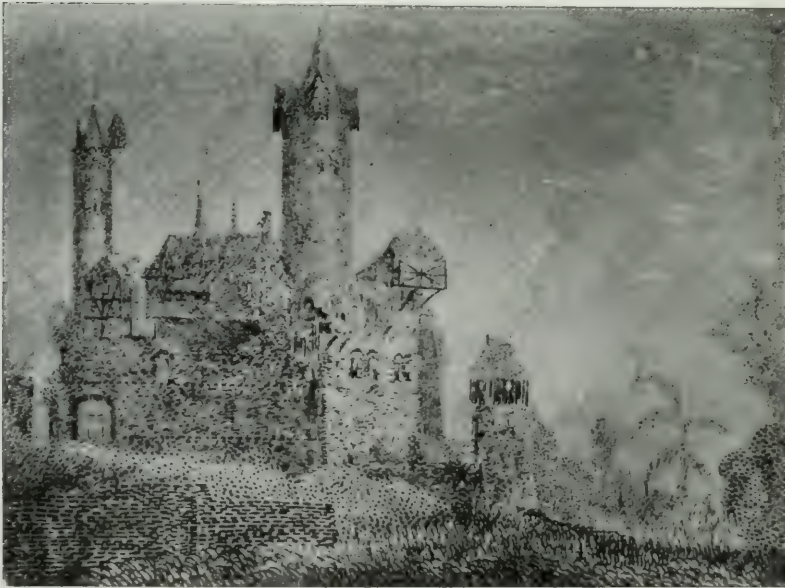
217X279

CS. XXXIX



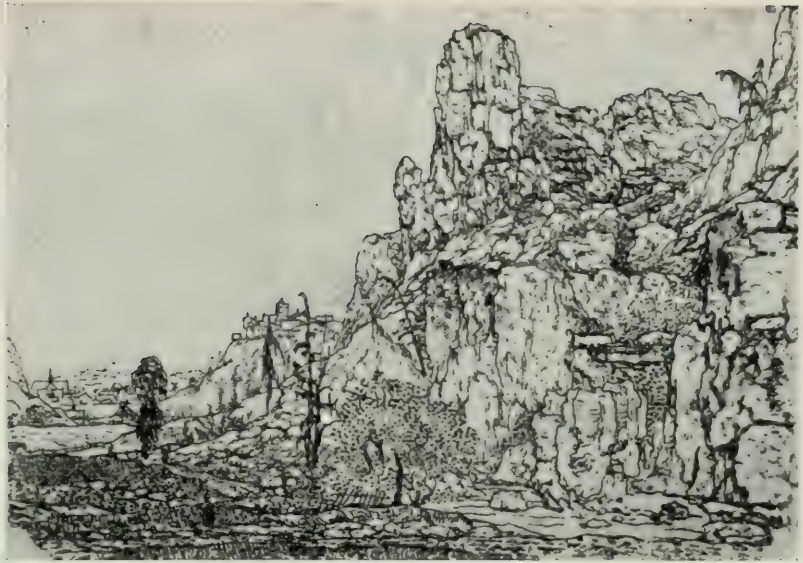
CS XXXXVII

100X133



CS XXXXVI

98X132



CS IX

95×133



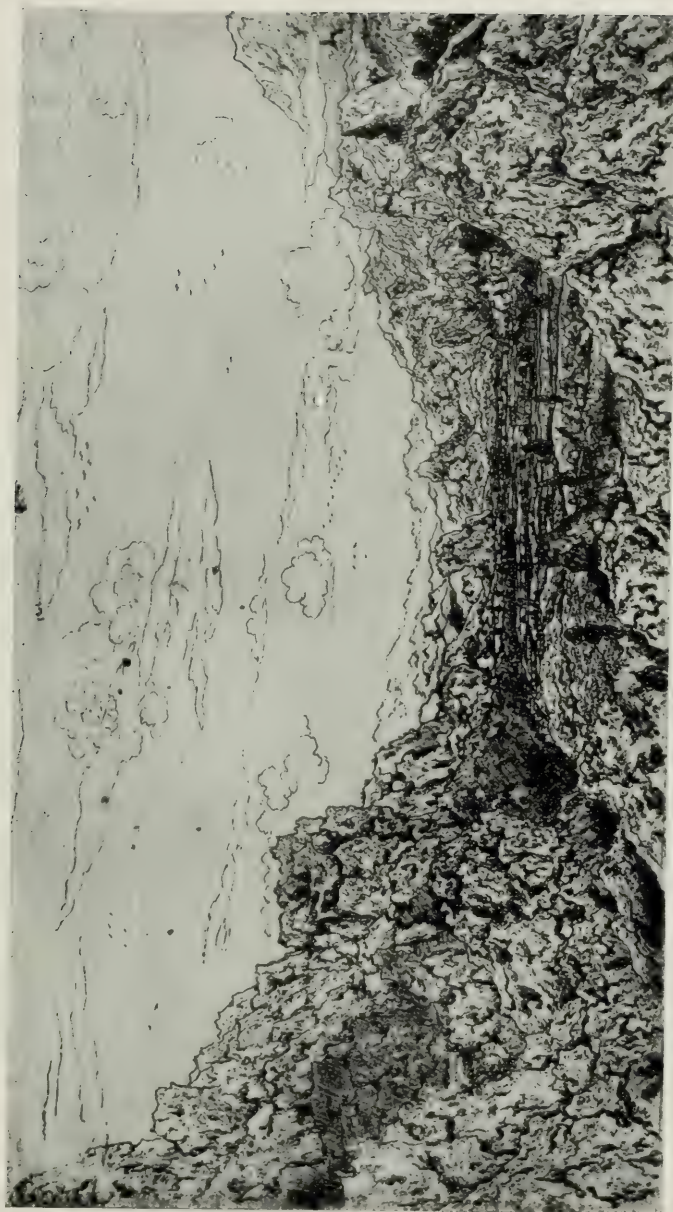
CS X

123×173



CS XXIV

176X213



CS. XII

103X188



CS V

135×103



CS IV

139×108



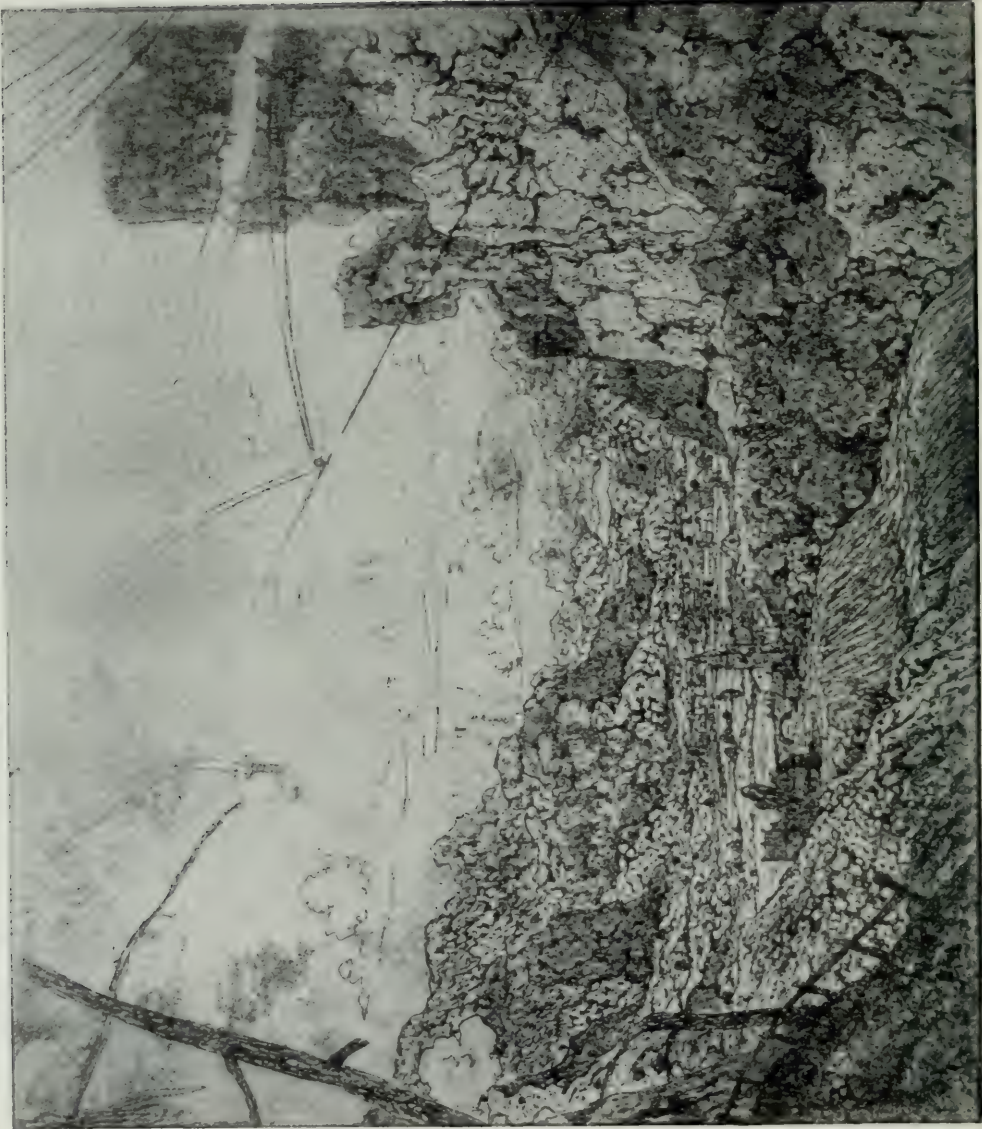
CS VI

159X139



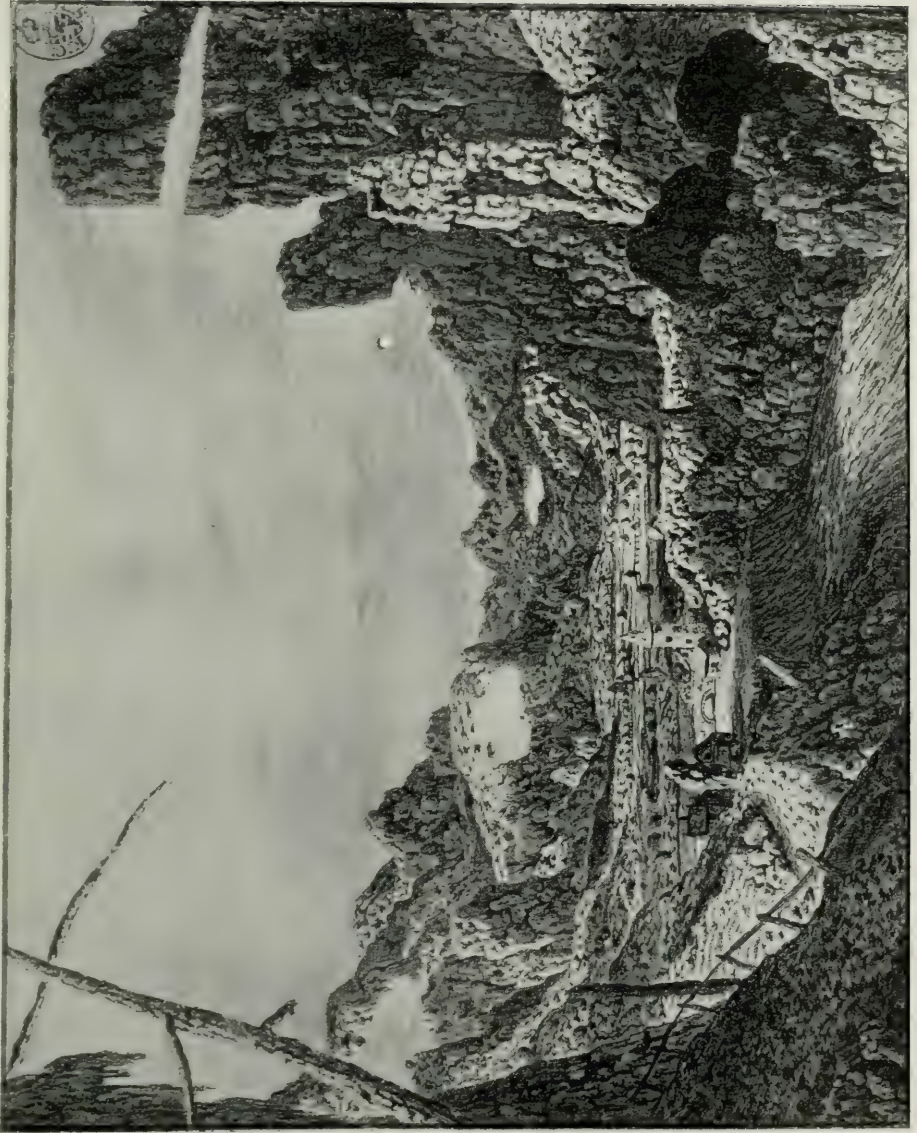
CS VII

167×153



163X188

CS XX



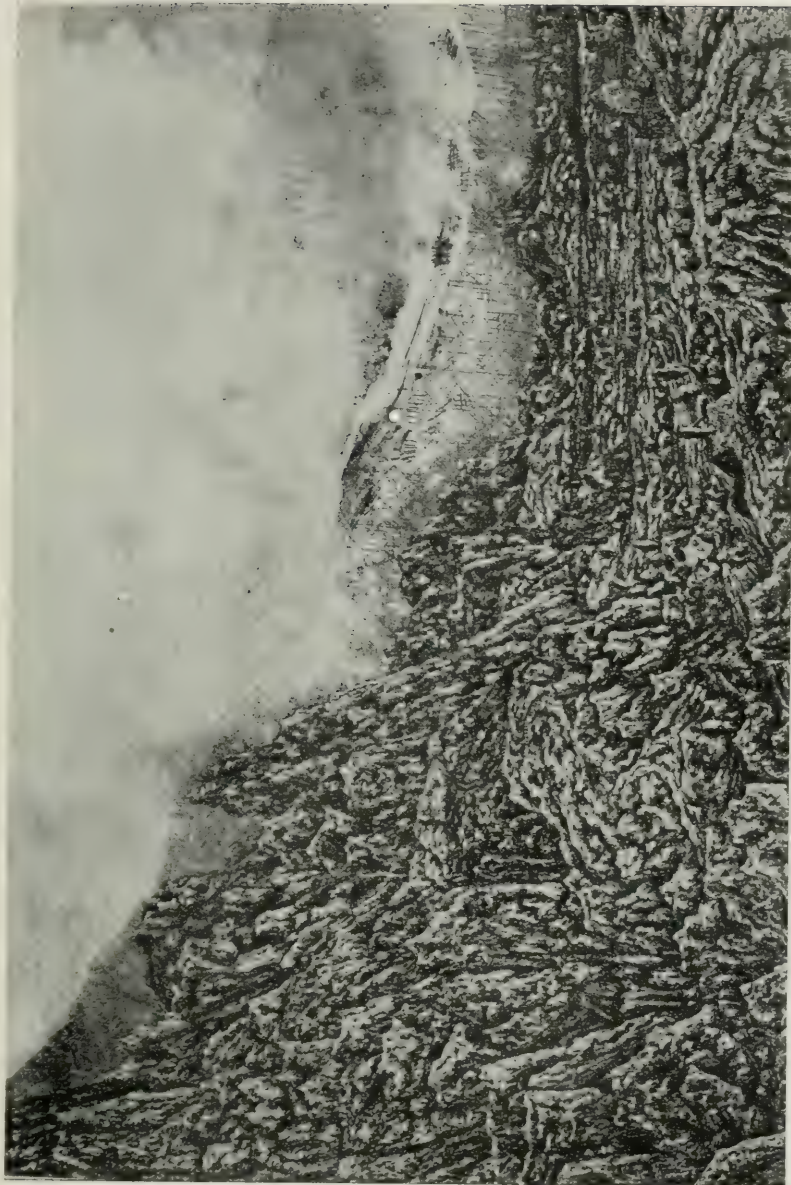
157×193

CS XXII



238X287

CS XXV



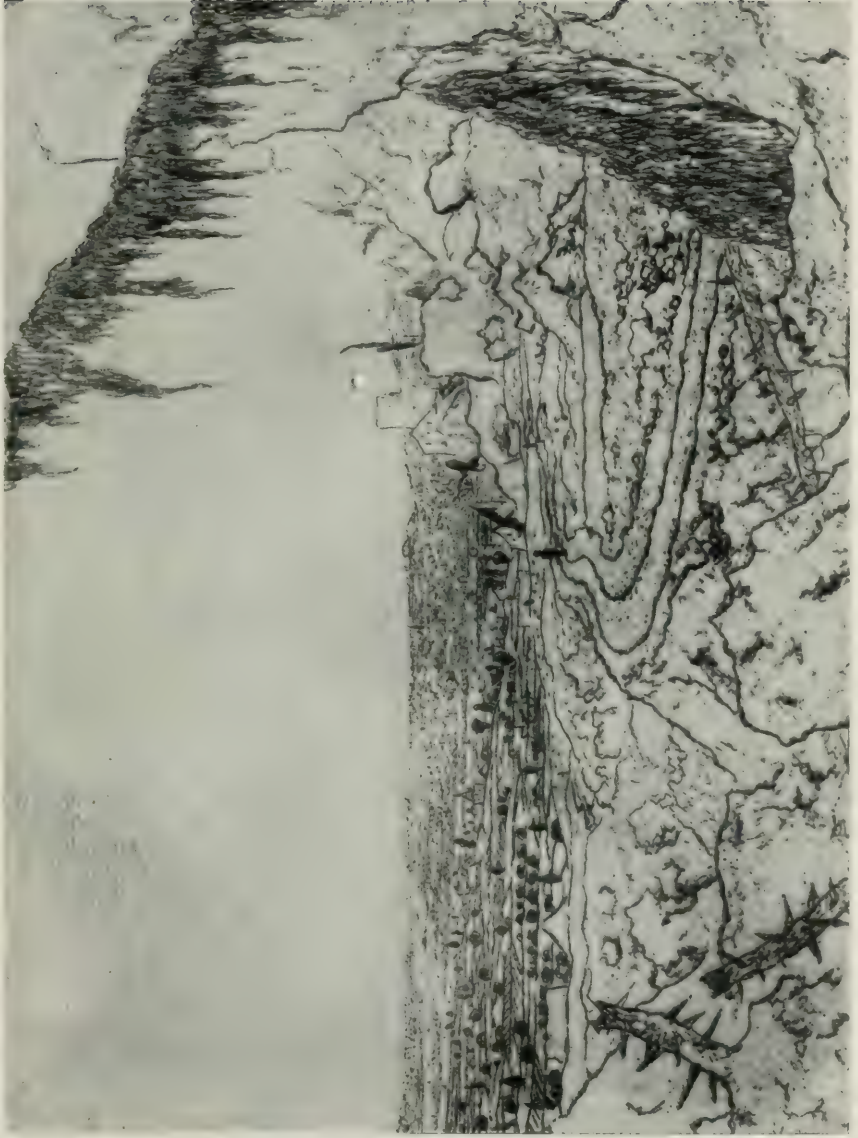
CS XXV

165X248



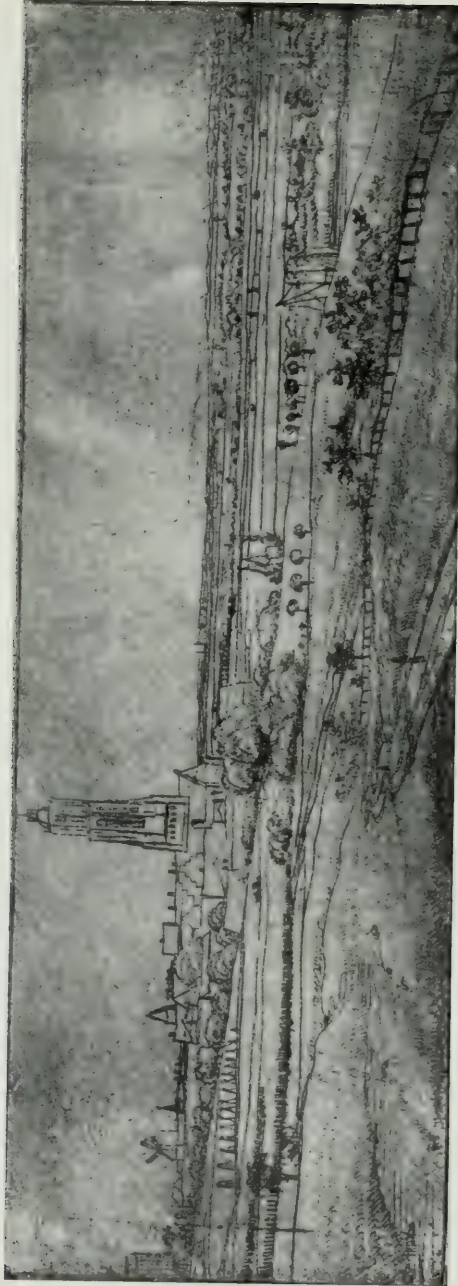
CS XVII

122X200



133X194

CS XI



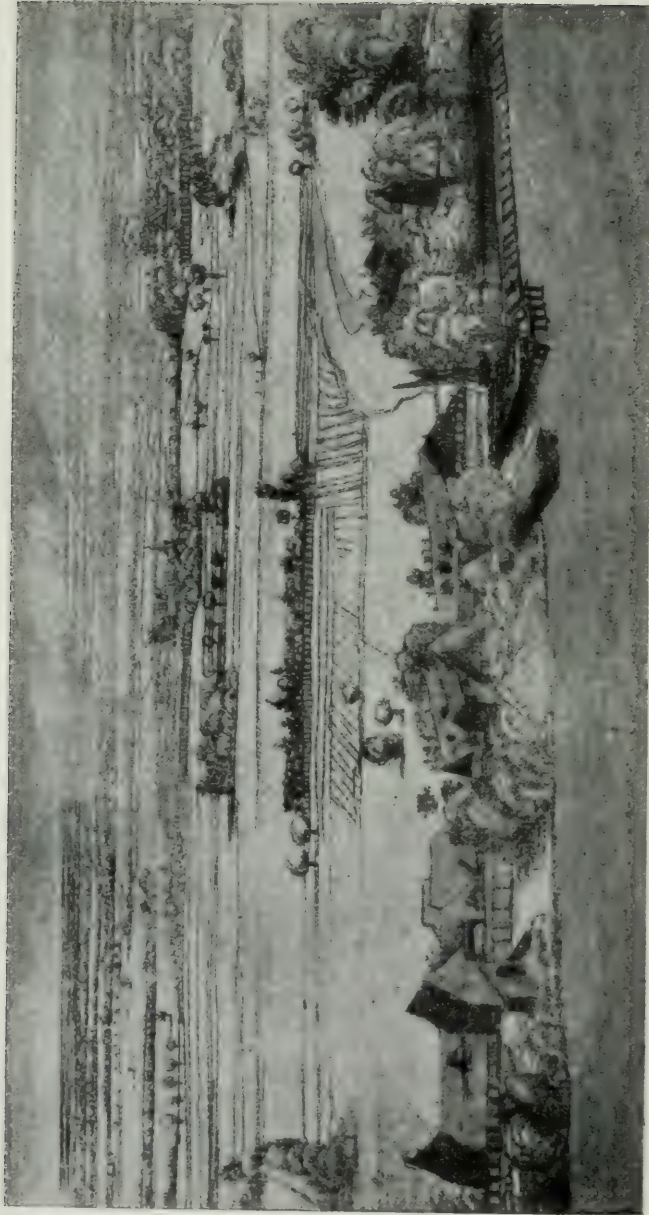
CS XXXIII

79X209



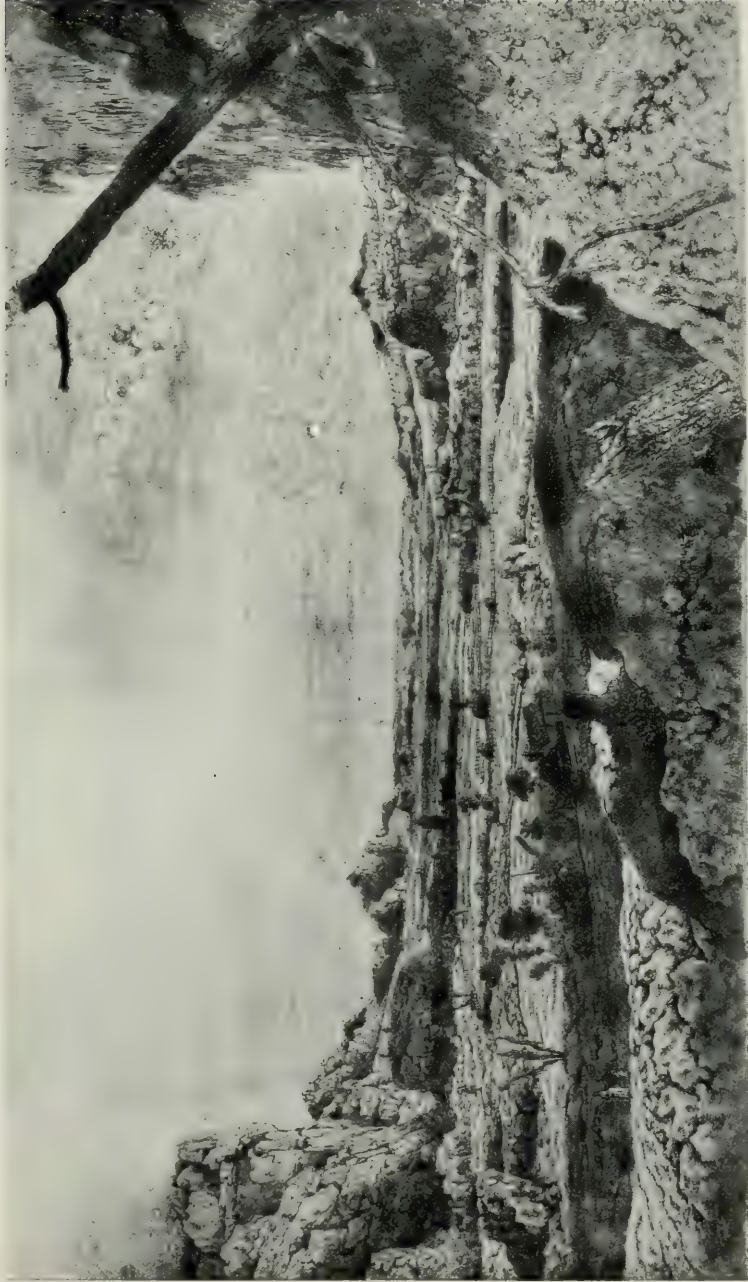
CS XXXVI

I53X217



CS XXXII

111X207



987X182

CS XXIX



CS XXVII

282X407



231X316

CS XXVIII



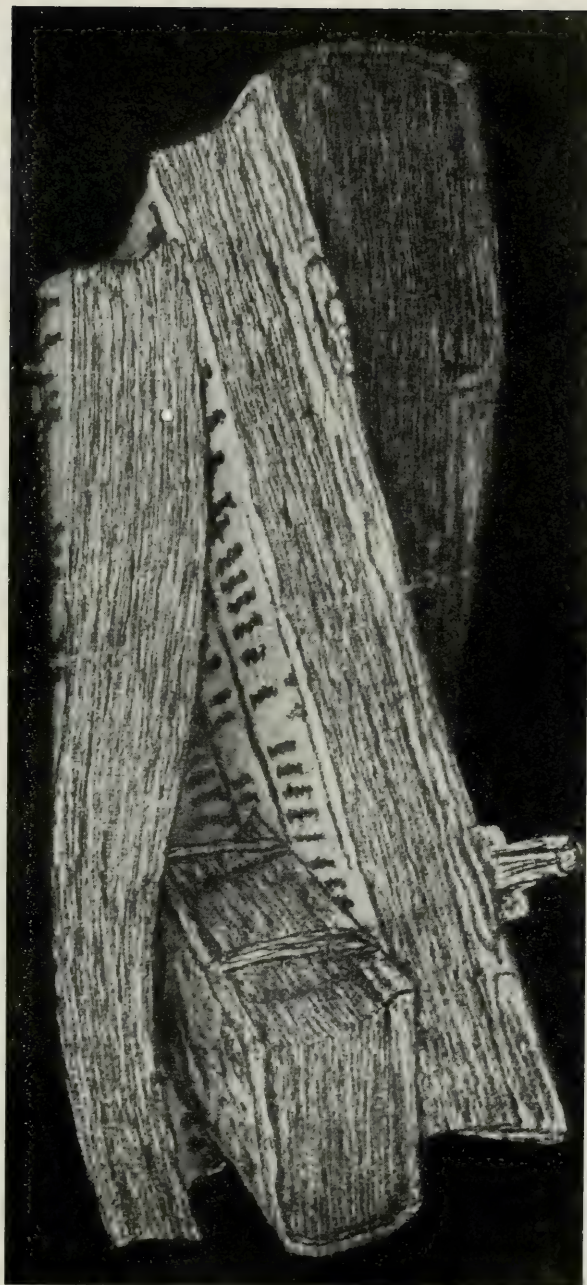
CS LVI

76×149



CS LVI

76×206



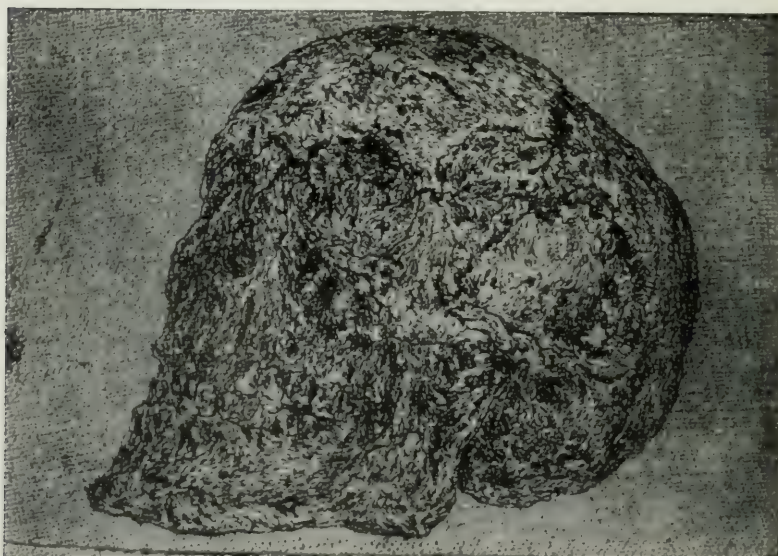
CS LVII

91X201



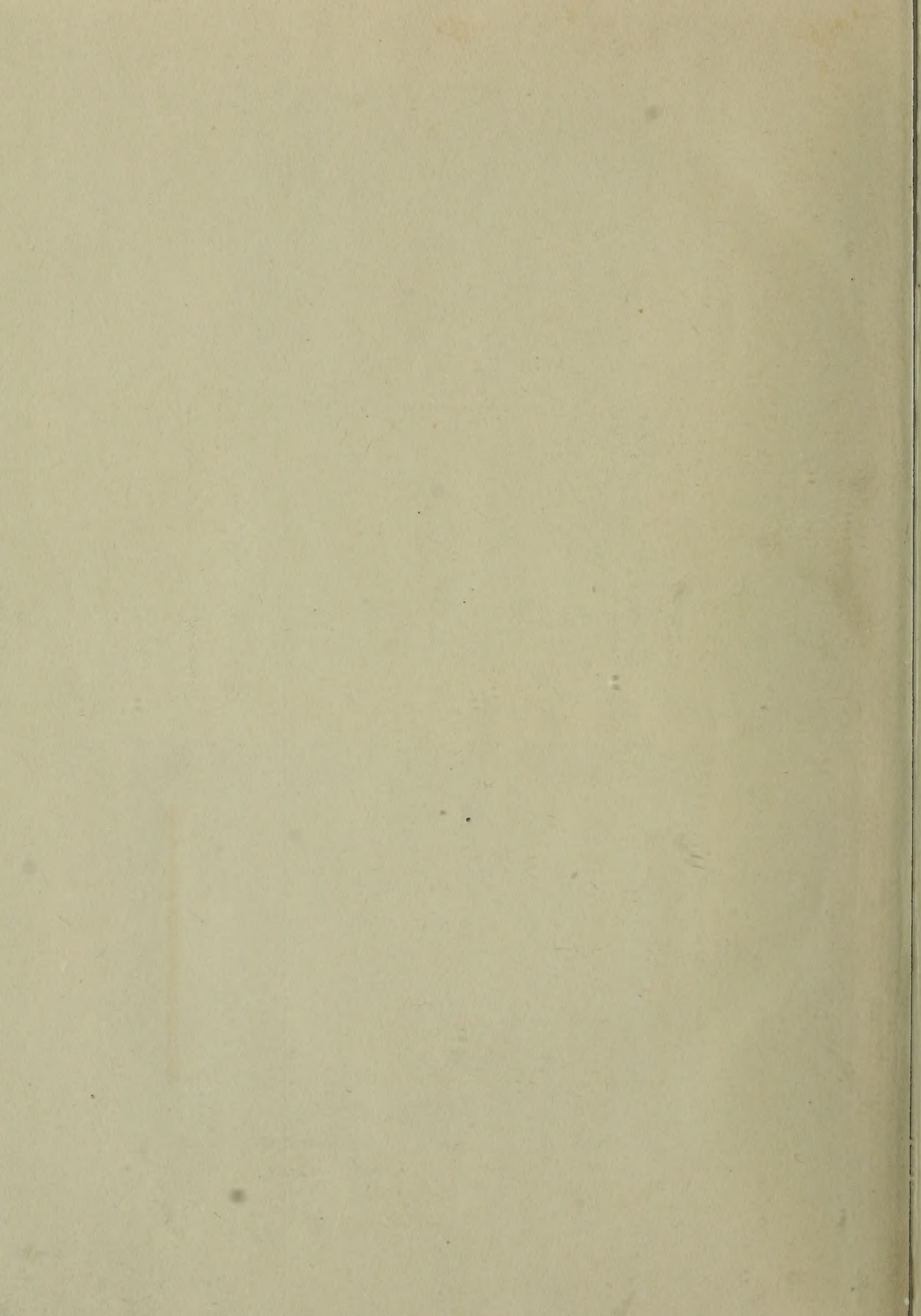
CS LX

105×96



CS LXI

74×106



5-1-4 B1

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NE Fraenger, Wilhelm
2054 - Die Radierungen des Hercules
.5 Seghers
S4F7

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 14 20 10 012 4